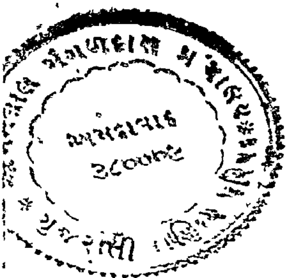


એતદ્

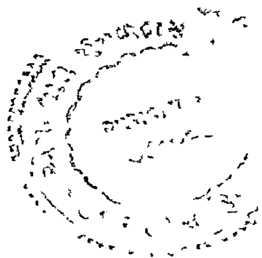
ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૯૯
વર્ષ ૨૦ અંક ૧ જાન્યુઆરી–માર્ચ, ૧૯૮૯

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ–૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ–૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ એચ ૧, અધ્યાપક કુટીર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮



એતદ્

વર્ષ : ૧૦ અંક : ૧ જાન્યુઆરી–માર્ચ ૧૯૮૯

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ • જયન્ત પારેખ • રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

મેઘનાદ હ. ભટ્ટ

અમથાની વીતકકથા

અમથો 'ઓથલેટ' *
અમથો 'હેમલેટ'
અમથો 'કટલેટ'
અમથો 'આઉટલેટ'.
અમથો 'લેટ લેટ'નો વાસી
અમથો 'લેઈટ' રહ્યો પ્રવાસી
—'ગોટ ઓની રેઈટ
વેઈટ, અમથા, વેઈટ.'—
અમથા, ચૂકી ગયો તું ગાડી ?
અમથા, અમથી ધબકે નાડી ?
અમથા, થોડી પી લે તાડી
અમથા, નરો-કુશો તો સમજ્યા
અમથા
આજ હવે તું અમથું અમથું જીવ

* ઓથલેટ=ઓથેલો (પ્રાસની અનુકૂળતા માટે)

જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૮૯

અમથા,

અમથી ક્ષણુ છે શિવ.

ક્ષણુના શિવને અમથા ઝીલ

અમથા, અમથેા અમથેા ખીલ.

અને—

આજ સુધી જે અમથેા અમથેા ખીલ્યેા

તેની સુણેા ગુણીજન કથા

આ છે અમથી વ્યથાની તથા

આ છે

વરવી વીતકની કથા

*

૨. અમથાને મળી શાંતિ?

અશાંત અમથાને શાંતિબાઈ ઓળખી ન શક્યા

તેા

એમાં અમથાનેા ય શેા વાંક?

('કાણુ એને કહેનારું છે કાંક!)

કાંક વાંક શાંતિબાઈનેા ય ખરેા જ ને!

આટઆટલાં આવરણેા, અલંકારેા, આભરણેામાં

એમ જો એ ઢંકાઈ જાય—

—તેા, અમથેા અમથેા અશાંત રહેતેા અમથેા

કેવી રીતે, કેમ કરીને કૂડી કૂતીને કહે:

"તમે જ, શાંતિબાઈ તમે જ—

—તમને શેાધવા તેા ચાલી છે મારી આ અવિરત યાત્રા."

અમથા,

હાલ્યેા જા, ચાલ્યેા જા, ભાગ્યે જ

ક્યારેક તને – ક્યારેક જ તેા! –

આભરણમુક્ત શાંતિબાઈ મળશે

આવરણેા ઢળશે

અલંકારેા ગળશે

અને ત્યારે

અશાંત અમથાને મળશે
આભરણમુક્ત, અલંકારરિક્ત

શાંતિ

માત્ર શાંતિ
ૐ – શાંતિ, શાંતિ, શાંતિ
પણ—
જે મળવાની નથી એ શાંતિબાઈને મળવા
અમથો આગમાં કૂદે ?
કે
દરિયામાં બૂડે ?
આ જ તો છે પ્રાણપ્રશ્ન અમથાનો
આ જ છે અમથાનો અમથો અમથો પ્રશ્ન

*

૩. અમથાઆઆ... કૂદી પડ
અમથાઆઆ......
......આગમાં કૂદી પડ.
તને વહિવરદાન નથી એ હું જાણું છું
પણ આપણે ક્યાં દરિયો પૂરવો છે ?
દરિયાના ખડકો ય તોડીને
અહીંના સુખીદાસ હરિયાઓ
બાંધે છે બહુમંજલિ મકાનો.
આમ તો કદળીસ્તંભના જંગલ જેવા
ઉભા તાડવૃક્ષની
ઉભી ઝુપડપટ્ટી જ છે એ તો.
અને અમથાઆઆ......
...... આ મ્હેલાતોમાં
આ ઝૂંપડપટ્ટીના સ્વર્ગમાં રાચ્યો છે, ગાજ્યો છે
'ઈશ્વર'ની અર્ધાંગિનીઓ સાથે તું તો વર્ષોથી નાચ્યો છે
બહુ નાચ્યો અમથાઆઆ... બહુ નાચ્યો
હવે તો કૂદી પડ આગમાં
હું જાણું છું કે તું એમ કૂદી પડવાનો નથી આગમાં
શેકાણીઓ

શોકાણીઓની જેઠાણીઓ
અન્નકૂટના થાળ ધરી દે
તો તું સાલ્લા કરી દે સંભોગભોગ.
ઈશ્વર – ફિશ્વર.– ગોડમેન – ફ્રોડમેન – બોડમેન –
બધા સ્વાંગ તું સજે છે સાલ્લા અમથાઆઆ....
...આમ ન કરાય અમથાઆઆ...
...આમ ન થાય.
આપણે તો કોલસાકાળા
આપણા તો હોવાનાપર મરાયા છે તાળાં
શોકના 'સાળા'ઓ દ્વારા
અમથાઆઆ...
...હજ્જુ મોડું નથી થયું
કૂદી પડ આગમાં.
કોઈ ઇન્ટરનેશનલ સાબુથી
થોડી જ દૂર થશે
આપણી 'ઈશ્વરાર્પિત' આ શ્યામલતા ?
કોણ, કયો એ ઈશ્વર એમ ના પૂછતો અમથાઆઆ....
જાણું છું કે ઈશ્વર-ફિશ્વરમાં તું માનતો નથી
પણ, એમ જાતે કાંઈ ઈશ્વર થોડા જ થવાય છે ?
આપણે તો રહ્યા નશ્વર
અને સ્વર તો બધાં
વ્યંજનોની વ્યંજનાથી બની ગયા વ્યંઢળ
અમથાઆઆ...
ન જોઈએ આપણે મંડળો—
—ફંડળો.
બસ, બાંધી દો બધાં બંડલો ઈશ્વરના.
ઈશ્વર તો રહે છે આકાશમાં.
તારે ય ઈશ્વર પાસે જવાનું છે — નહીં તો ખુદ ઈશ્વર
તારી પાસે આવશે તારી રહેનાતમાં અમથાઆઆ...
તારે ભક્તિ કરવાની નથી
તારે તો ભક્તિ પામવાની છે, અમથાઆઆ...

... આગમાં કૂદી પડ.
તોડી નાંખ, ફોડી નાંખ
ઈશ્વરને,
ઈશ્વરે રચેલા આ સ્વર્ગને.
તારસ્વરે પોકારી દે
'ઈન્કિલાબ !'
અને, બની જા તું જ ઈશ્વર–ફિશ્વર–ગોડમેન–ફોડમેન–ઓડમેન.
આગમાં તું કૂદી પડે
અને આગની ઠંડી જીરવવા
દરિયાનાં પાણી ઓછાં પડે
તો તાણી લે આકાશના અગનગોળાનો થોડો અગ્નિ
માણી લે તારી ભીતરી આગની સમાનધર્મી લગની.
નહીં તો
અહીંના સુખ્ખીદાસ ઉંદરિયાઓ આકાશના આગના ગોળાને
પૂરી દેશે બહુમાળી 'એરકન્ડીશન' સ્હેલાતોમાં...
...સ્હેલાતોમાં લાતો ખાતા હે ઈશ્વર, હે અમથાઆઆ...
...આગમાં કૂદી પડ
કૂદી પડ તું આગમાં

*

૪. અમથાઆ... આખરે તું આગમાં કૂદી જ પડ્યો

અમથાઆ...
...આખરે તો તું આગમાં કૂદી જ પડ્યો ને !
દગ્ધ, વિદગ્ધ, ક્ષુબ્ધ, વિક્ષુબ્ધ થઈ દરિયામાં પડ્યો
તો ત્યાંય દાવાનળ પેટાવી આવ્યો તું.
અમથાઆ...
... આગમાં એથી જ તું પડ્યો ?
દરિયાના ખળખળ વહેતા વારિતરંગોની નીચેથી
પ્રગટ્યો જે દાધારંગી દાવાગ્નિ
એનાથી બળી ન ગયો તું અમથા ?
ને દરિયાથી તું ડર્યો નહીં
એથી જ તો ઉંદરિયો કહેતો'તો

કે; "શિવ નાગને નાથીને
અમથો અનાથનો નાથ થશે.
અને
પછી અમથો આગમાં કૂદી પડશે."
—સાચ્ચે જ તું આગમાં કૂદી પડ્યો છે
અમથાઆઆ !
અમથા
કોના માટે તું આગમાં કૂદી પડ્યો છે ?
મને નહીં તો હરિયાને તો કહે
તારું અગ્નિપ્રવેશનું રહસ્ય

*

૫. અમથાઆ... તું આગમાં કેમ કૂદી પડ્યો તે હું જાણું છું
અમથાઆ...
આગમાં તું કેમ કૂદી પડ્યો તે હું હવે સમજી ગયો છું.
"પ્યાર કિયા તો ડરના ક્યા ?" કહીને હિંદી ફિલ્મના હીરોની જેમ
દરિયામાં તો તું કેમ જ કૂદી શકે ?
"મુઝે જીને દો"ની ધખના પણ તને ક્યાંથી હોય ?
એવું તો શું થઈ ગયું અમથા કે દરિયાને બદલે આગમાં તું કૂદી પડ્યો ?
મને હરિયો તારા અગ્નિપ્રવેશનું રહસ્ય કહી ગયો છે, અમથાઆઆ...
'થોડી સી બેવફાઈ'થી તું ડરી ગયો, ઠરી ગયો, મરી રહ્યો, અમથાઆ !
'એક દૂજે કે લિએ' તો કોણ જીવે કે મરે છે અમથા !
—આ સત્યનું તથ્ય પામવા તો તારે કેટકેટલા વ્યવહારુ થવું પડ્યું અમથા !
'ડોના પાવલા' બીચ પરથી કૂદી પડેલ વ્યક્તિ
એ તું ન્હોતો અમથાઆ !
તારી અવેજીમાં તારા ડુપ્લીકેટને દરિયામાં ફેંકી દીધો તેં અમથાઆ !
—ડુપ્લીકેટ કદાચ તારે માટે મરી શકે
પણ ડુપ્લીકેટ તારે માટે જીવી થોડું જ શકશે !
અને
દરિયાનો હરિયો તને નહીં સાચવે
એમ માની
પ્રહલાદની જેમ બળબળતા લોહથંભને તું વળગી ગયો અમથાઆ ?

'હવે હું સમજી ગયો છું, અમથાઆઆ...
...આગમાં તું કેમ કૂદી પડ્યો તે હવે હું તને નહીં પૂછું.

*

૬. અમથો, એક ડેમીગોડ

અમથાઆ...
ગઈકાલ સુધી રખડતો'તો રોડ પર
તે આજે 'ડેમીગોડ' થઈ ગયો ?
ગજબ છે તારી લીલા !
તું શરાબ પીએ તો કહે : "સુધાપાન કરું છું."
સિગરેટની ધૂમસેરમાં અટવાઈ જાય તો કહે :
"આ તો છે મારો અગરબત્તીયોગ."
જમનાબાઈ સાથે રંડીબાજી કરે તો કહે :
"આ તો છે કૃષ્ણની ગોપીલીલા."
હે ડેમીગોડ, હે અમથાઆ
આટઆટલો 'લોડ' લઈને શું કામ ફરે છે તું ?
કયા વિલાસમાં ચાલે છે તારી સા લીલા ?
કેમ કર્યાં છે તેં આટઆટલાં ટીલાં ?
સૂકાં ભેગું ભલે બળે લીલું
તારી લીલા તો કોઈને ય બાળે.
બાળે, બાળે અમથાઆ
આ તારી અનન્યલીલા તને જ બાળે છે—
—તને બાળીને જ જંપશે એ
દગ્ધ, વિદગ્ધ, ક્ષુબ્ધ, વિક્ષુબ્ધ હે અમથાલાલ
તારું ડેમીગોડપણું જ તને બાળી નાંખશે
અને તો
આ દરિયાનો હરિયો ય તને બચાવી નહીં શકે

*

૭. અમથાની શેષ રહસ્યકથા

મુઝે યકીન થા
શાયદ ઐસા હી હોગા.

અને એવું જ થયું.
અશાંત અમથાને શાંતિભાઈ તો ન જ મળ્યાં !
આવરણોય ટળ્યાં નહીં
આભરણોય હળ્યાં નહીં
અલંકારોય ગળ્યાં નહીં
માત્ર અમથો જ
ઢળી ગયો
ગળી ગયો
ટળી ગયો
અને એથી જ તો
રહી માત્ર
શેષ આ રહસ્યકથા.
અમથાની—
—મારી, તમારી, તેઓની
આ જ તો છે તથા
આ જ તો છે આપણી વ્યથાની વીતકકથા

*

૮. અમથાનું શ્રાદ્ધ

રમતાં રમતાં રામ થયો રે અમથાલાલ
ઘરનો રાજા રામ થયો રે અમથાલાલ
રામ તણો રખવાળ ગયો રે અમથાલાલ
ફળિયું, નળિયું સૂનું થયું રે અમથાલાલ
લજામણીનો લાલ ચાંદલો અમથાલાલ
ગોરું ગોરું ભાલ ભૂલેલો અમથાલાલ
સૂરજમુખી સાવ સુંવાળી અમથાલાલ
સૂરજ સુરખીથી રૂંપાણી અમથાલાલ
લાડીલાની લાત ન ખાધી અમથાલાલ
દુશ્મનનો કદી ડાઘ ન દીઠો અમથાલાલ
ઘરના છોરાં ઘંટી ચાટે અમથાલાલ
ઉપાધિયાને તો ય આટો અમથાલાલ
શેર બજારનો શેર સવાયો અમથાલાલ

શિયાળ રુવે સપનું જોઈ અમથાલાલ
પાડોશણનું પેટ વધ્યું છે અમથાલાલ
એમાં કોનો વાંક? કહોને અમથાલાલ
દુનિયાને મોઢે ના તાળું અમથાલાલ
દોરંગી દુનિયાનો રાજા અમથાલાલ
રાજ થયાં ઈતરાજ તમારાં અમથાલાલ
રમતાં, રમતાં રાજ થયાં, નારાજ થયાં, તારાજ થયાં એ અમથાલાલ..

બાબુ સુથાર

સીતાફળ

જળમાં કમળ
એમ વમળ
        સીતાફળમાં
અધૂરા મહિને અવતર્યું
નહીં તો દાડમ બન્યું હોત
        શ્યામ ઠળિયા
        શ્વેત કળી બન્યા હોત,
પણ, ઈશ્વરને ગમ્યું તે ખરું
*   *
દેહ પર દમોદજ દગ
ફાડી પર ક્યાંક તડકો ક્યાંક છાયા

ઉતાવળે અવતર્યું
તે કવચ કુંડળ માના ઉદરમાં જ ભૂલી ગયું
નહીં તો,
ઝરૂખે બેસતી રાજકુંવરીની જેમ
પાંદડાંમાં બેઠેલું આ સીતાફળ
                દાડમ બન્યું હોત
પણ, ઈશ્વરને ગમ્યું તે ખરું.

નીતિન મહેતા

ધૂળ

ઊડતી આવે
ઊડતી જાય
ખંખેરો
પાછી ચડે
ઝાપટો
આંખમાં જ આવી પડે
ઇતિહાસ થઈ જાય
ખંડેરોમાં ધૂણી ધખાવે
ભંડકિયામાં કાળો નાગ થઈ
સળકારા મારે
કાચની તડમાં
છુપાઈને જોયા કરે
ઘડિયાળની ચાવીમાં
ભરાઈ જાય
દરિયામાં રેતી થઈ

વડવાનલ થઈ
મોતી થઈ
અવતર્યાં જ કરે
શૂલ પર
તીર પર
બંદૂક પર
તોપના નાળચામાં
મિસાઈલ્સમાં
અવકાશયાનમાં
રૉકેટની સીટ પર
કૉમ્પ્યુટરના આંકડાઓમાં
વૈજ્ઞાનિકોની આંખના ખૂણે
પેઇન્ટરના બ્રશમાં
આંગળી ટેરવે કંકુમાં
ધૂળમાં
તેનો મુકામ ખરો
જો કે
યાત્રા એ તેનો ધર્મ
એટલું એ તેનું કર્મ
પ્રાસને એમ જ કહેવું
હોય તો
મુનિઓ પામી ન શકે તેનો મર્મ
બળવું
છેદાવવું
ફાટવું
એ એનો સ્વભાવ નહીં
પલળે તો પડી રહે
હવામાં સળવળ સળવળ
તરતી રહે
રાતે પણ તમને
વળગીને જ સૂએ
ફાટેલી ચામડીમાં

અંતદ્

શિયાળાની સાંજે વહુરાય
ને અડધી રાતે
નાભિ નીચે ગૂંચળું વાળી
પડી હોય
ઊડે
ટટ્ટાર થાય
ને ફરી દીવાલમાં
સમાઈ જાય
ચણતર કરતાં
ઈંટો વચ્ચે
ઝગમગતી બપોર થઈ
આંખ મીંચે
આદિવાસી સ્ત્રીની
ઉઘાડી છાતી પર
વાર્નિશની જેમ ચળકે
ને બાળકના હોઠના ખૂણે
દૂધ થઈ બાઝે
કીડી ઉંદર દેડકાં જીવડાંઓનો તે શ્વાસ
બારણાના નકૂચા
નળની ચકલી
ખુરશીઓના હાથા
કાચની સપાટી
સનમાઈકાના ટેબલ પર
તમને અડવા પાંખો વીંઝે
પૂછો તો જવાબ નથી
નઘરોળ સાલ્લી મૂંગીમૂંગી
સામે જોયા કરે
હાથ ખંખેરતાં પાળેલી બિલાડીની જેમ પગ
ચાટવા માંડે
કેટલાંયે વર્ષોથી મિત્રોના
દોષની જેમ સાથે જ રહે છે

પેટીઓના હિસાબના ચોપડા
ઊધઈની જેમ ગણતી જ રહે છે
ક્યારેક પાનાંઓ વચ્ચેનાં
કાણાંઓમાંથી
સોયની જેમ બહાર આવી
ભોંકાય છે અને
ક્યારેક નખરાળી સરી
પણ જાય છે
તો વળી બે આંગળાં વચ્ચે
આવીને બેસી જાય છે
ક્યારેક પરિસંવાદ કે જીવનનું
વિશેષણ બને એ વિધારામાં
પરસેવા સાથે એને ઘણું બને
સાંજે ઘરે આવીને
જોઈએ તો
નેપકીન પર બેઠી હોય
કાચનાં વાસણો
ટી. વી.ના સ્ક્રીન
બારીના પડદા
ફ્રરસની લાદી
પગનાં તળિયાં
જાજમનાં રૂંછાં
સ્લીપરના ડાબા-જમણા ખૂણા
માથાના વાળ
જાંઘનાં પોલાણો
પુસ્તકોની સિલાઈ વચ્ચે
નખમાં ટમટમતી
જાતભાતના ખોંખારાઓ વચ્ચે
પીંગપોંગ રમતી
તમે એને સાંભળી હશે
કાનની પાછળની ચિકાશ વચ્ચે
સળવળતી તમે એને જોઈ હશે

નહાતાં નહાતાં ગરદન પરથી
તમે એને ઘસી નાખી હશે
આ સિવાય પણ તેનાં
ઘણાં સરનામાં
ફુરસદે તમે શોધજો
આમ એનાં લટકાં હજાર
ગણ્યા ગણાય
ને
વીણ્યા વણાય
પણ અહીં ન લખાય
આ લખતાં પણ મારી પેન પર
બેસી સાલ્લી હસ્યા જ કરે છે
આનું શું કરીશું
કોનું કોનું કોનું
કરતી એ તો મારી આજુબાજુ
ચકરડી ભમરડી ફર્યા જ
કરે છે
ખાંસી ખાતો હું હવે
ઊઠું છું
ને
ક્યાંક
પાન પર
કાચ પર
ચશ્મા પર
હથેળીમાં
દીવાલ પર જઈ તેની
સાથે
બેસી જાઉં છું
આ બદામી ચામડી
છૂટતી નથી
ગમવા માંડી છે
તો
ભલે રહી [માર્ચ–મે, ૧૯૮૯]

દિલીપ ઝવેરી

ચાંદુ : કકંવૃત્ત
૧૯મી ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

કરચલો જડ્યો કેંકૂસે
કથાઈવરણો કડો થઈ વહાણવાસે ચડ્યો
લપાઈ તળિયે, કઢાળ કરડ્યે જતો, કાચરી
કરી કઠણ કાઠની, કતરફોડ, કારાખડો
કવચડાં કાપ્યાં પરથમ પોચ્યાં પોતાનાં બીજ ઊગ્યું રે
કવચડાં ચીર્યાં ચોફેર કર્યાં પાણીનાં બીજ ઊગ્યું હો
કવચડાં છેદ્યાં પથરાળ આગથીજેલાં બીજ ઊગ્યું હો
ઊગ્યું કેવું ઉદમાતી ઉમેદે બધું ભેદી હો
ઝાંખો ઝાકોળયો તડકો દેખવા
કે થીર ચંદેરી હવામાં હલવા
લીલાંપાન પીળાંફૂલ રાતાંફળ બનવા
ઝાડ ઊગે ને
વ
હે
રા
ઈ
જાય સૂકી સપાટ ફળી થઈ
પોચી છાતીએ ખડતલ ખીલા ઠોકાવી .

એવદૂ

ફરી ભીંસાઈ દોરડે બંધાઈ
કોણ જાણે કઈ ઉમેદથી ફરી
હૈયે સઢ બાંધીને
ભોંય ભંડારેલી જાતને
પાછી મોકળી કરી
સમદર ઉછળાટને શ્વાસે ઓઢી
કોણ જાણે કઈ ઉમેદથી

અને કરચલો જડ્યો કે ફસે
ચસે નહિ જરીક જદ જડએ જનાઓ ઠસી
અજાણ હજુ વ્હાણ ઠાણ વિણ ઠેલઘોડા સમું
તરે અવશ આશમાં પવન પાગઠે પાટકયું
નહીં નહીં નહીં નહીં સતત આવું તે ભાગ્યશે ?
અચિંત્યું કયહિં જન્મવું નિયતિ નિગ્રહે જીવવું
અને અકળ અંતમાં
કરચલો જડ્યો કે ફસે

તનમનિયાં ઝીણાં સપનાં
ને કપાસફૂણી આશ
નાનું ખેતર અપની ખોલી
એક ટેબલ બે ખુરશી બારમાસનું પચરંગી કેલેન્ડર
કાચપિંજરે પોપટિયો રેડિયો
ચાર જણ સાથે પત્તાં ખેલતાં આથમતી સાંજ
બાદશાને ગલોફે થોડો ટેસ થોડી ખુશ્બૂ
રાણીના થોડા ગીલા પોચા ગાલે
રાતે હૂંફાળાં કુંડાળાં ચીતરતી આંગળી
તાવમાં કપાળ તળાંસતી શાળી હથેળી
દોરીએ સુકાતાં ફૂલાળાં ફરાક
ને નિશાળનાં ખાખી શર્ટ-પેન્ટ વચ્ચે
નનકડો અક્ષર ટાંકેલો એક રૂમાલ

ખેતર મેલ્યાં ગિરવી તે કોરટડી તાણી ખાય
ખોલી ચૂવે અષાઢ રોજી રળવા રાણી જાય
ઉકરડે છોરાં રમતાં થાય

તો ય થાય કે શ્વાસ તો બચ્યા છે ને !
બસ
સુગંધ તડકો ચાંદ દરિયો ઝાકળ દર્પણ
એવા એવા બોલ આછા ઉચ્છ્વાસમાં ભરી
ફરી ફેફસે ભરી

ફરચલો જડ્યો ફેફસે

કરાલ અસિદંષ્ટ્રવક્ત્ર નખતીક્ષ્ણ નાસાનલ
અરણ્યપશુવત્ અસી અદય હિંસ્ર લીલારત
તમા વગર મોજુમાં બદનસીબની દિલ્લગી
કરે હવસલુબ્ધ લાસંબળ ખાંતિમો ફાંતિયા

મૂઆ નખોદિયા કૂડા કરચલા
ભૂંડા મસાણિયા બૂઢા કરચલા
લાકડાં છીણી છો ચૂર કીધાં કરચલા
કાણું પાડી શું ચૂર કીધાં કરચલા

બૂડ્યાં વહાણ ભલે
કેમ કરી બૂડશે

તારલા ને ચાંદ
મારાં તરણાં ને ફૂલ
ઓલી મોજાંના છોરીનાં રૂપ
સુની છીપમાં ઠરેલ ફૂણા સરજના ધૂપ

ઝીણાં ઝાકળમાં ઝાલ્યા'તા સમદરના શ્વાસ
હવે ફેણ ફેણ સળવળશે લીલુડા લોઢ
મારાં પાંદડાં લ્હેરી છવાશે સમદર ચોફેર
ફરી લાકડાં કપાઈ વ્હાણ બનશે
ને તોફાને તરશે
ને ફરી ફરી લીલાં જળ વ્હેશે કરચલા
તારું કાણું તે નામ કોણ કહેશે કરચલા
ફેફસાં તૂટ્યાં ને બોલ છુટ્ટા કરચલા
બોલ રે કરચલા.

પ્રબોધ પરીખ

હિમાંશી શેલત

રહસ્ય

સુંદર ખૂબ બોલતો હતો, અટક્યા વગર, ધડધડાટ, જુસ્સાથી. સફળ માણસો જ આવી રીતે બોલી શકે. પહેલી મુલાકાતમાં સુંદરની આટલી ઓળખ તો મળી જાય. એનો સુંદર સાથે પરિચય સાવ અણધારી રીતે થયો.

સવારનો સમય, માંડ અગિયાર થયા હશે. એ બસ-સ્ટેન્ડ પર અધીરો થઈ ઊભેલો. સ્કૂટરે દગો દીધો હતો. ડામરના તપેલા રસ્તા પર ભડકા થવાના જ બાકી હતા. ઘેરથી ઠંડા પાણીના બે પ્યાલા ગટગટાવી હજી હમણાં જ તો એ નીકળ્યો હતો, છતાં ગળાથી પેટ તરફ રણ વિસ્તરતું જતું હતું. એવામાં એક ખટાકા સાથે કોઈકનું સ્કૂટર અટક્યું, બરાબર એની સામે.

"ચાલો, ક્યાં જવાના?"

ચહેરો એકાદ બે વખત ક્યાંક જોયો હોય એવું લાગ્યું પણ કંઈ યાદ આવ્યું નહિ. ઓળખાણ તો નહોતી જ. છતાં આવા પ્રસ્તાવમાં વધારે વિચાર કરવા જેવું લાગ્યું નહિ, ખાસ તો જ્યારે પીગળી જવાય એવા તાપમાં ઊભા રહેવાનું હોય ત્યારે. એ સ્કૂટર પર ગોઠવાયો.

"તમે બેન્કમાં છો, કેમ? બાજુવાળા દેસાઈએ એક વાર કહેલું..."

"હા, તમે? આ તરફ હમણાં રહેવા આવ્યા?"

"થોડો વખત થયો. મારું નામ સુંદર... સુંદર કાપડીઆ. રેડીમેઈડ

ગારમેન્ટ્સની દુકાન હતી અંકલેશ્વરમાં, ત્યાં હતો. હવે એ નાના ભાઈને સોંપી છે. અહીં નવી લીધી છે. જામેલો ધંધો છે એટલે..." બાકીના શબ્દો પવનના ઝપાટામાં ખેંચાઈ ગયા.

બૅન્ક આવી ને એ ઊતર્યો કે તરત સુંદરે કહ્યું :

"અમે પાછળ દેવકૃપામાં રહીએ છીએ, ડી, ચાર, દેવકૃપા ... તમે દીપમંગલમાં ને ?"

"તમને કેવી રીતે ખબર પડી ?" એને જરા નવાઈ લાગી.

"ખબર-બબર કંઈ નહિ, તમને દીપમંગલની સામેના સ્ટેન્ડ પર જોયા એટલે જસ્ટ અનુમાન... આવજો ફેમિલી સાથે, ઓળખાણ થશે."

પછીની મુલાકાત ચેતના રેસ્ટોરાંમાં થઈ. કકડીને ભૂખ લાગેલી. સવારે નયના જોડે જામેલી. આગલી રાતે ગેસ પર દૂધ મૂકી ટી. વી. જોવા બેઠી તે દૂધ ને તપેલી – બંને બળી ગયાં. પાછી બેઠી બેઠી બોલ્યા કરે કે કોઈને ત્યાં કંઈ બળે છે ! એ બાબત જરા ગરમ ટપાટપી થઈ. એકાદ રોટલી ગળામાં માંડ ધકેલી ચાલવા માંડેલું. હજી તો કંઈ મંગાવ્યું નથી કે સરખું પાણીયે પીધું નથી ત્યાં સુંદર ધસી આવ્યો.

"કેમ છો ? બહુ દિવસે દેખાયા તમે તો ! હું તો રોજ બસ-સ્ટેન્ડ પર નજર ફેરવું પણ તમે તો એક દહાડો દેખાઈને જાણે અદશ્ય જ થઈ ગયા !"

"એ તો તે દિવસે સ્કૂટર બગડેલું, બાકી હું પણ સ્કૂટર પર જ નીકળું છું રોજ..."

"ઓ હો, આઈ સી... પણ મારું ઈન્વીટેશન તો ઊભું જ છે. ચોક્કસ આવો કોઈ વાર..." પછી ટેબલ પર પડેલી 'ગોલ્ડન ગેઈટ' જોઈ પૂછ્યું : "તમને બુક્સમાં રસ લાગે છે. તો તો ચોક્કસ આવો જ, આપણી પાસે સરસ કલેક્શન છે. તમને રસ પડશે, મને પણ મઝા આવશે."

એણે ડોકું હલાવ્યું. 'ગોલ્ડન ગેઈટ' છેલ્લા પાંચ દિવસથી સાથે ફરતી હતી. ખોલી જ ક્યાં હતી એણે ? પણ પછી તો સુંદરે ખાસ્સી જમાવી. ચોપડીઓ ક્યાં ક્યાંથી મેળવી, ફૂટપાથ પર કેવી કેવી અપ્રાપ્ય ચોપડીઓ મળે છે, ચોપડીઓ કેવી રીતે ખરીદવી જોઈએ એની ખૂટે નહિ એટલી વાતો સુંદર પાસે હતી.

પણ એથી કંઈ સુંદરને ઘેર પહોંચી ન જવાય. એવી કોઈ ઇચ્છા પણ નહોતી એની. સુંદરને મળવાનું દિવસો સુધી થયું નહિ એટલે એ લગભગ ભુલાઈ ગયો.

હમણાં હમણાં સવારે ચાલવાનું નક્કી કર્યું હતું. એ પોતાની ધૂનમાં

એતદ્

આગળ-પાછળ જોયા વગર ઝડપથી ચાલતો. એક સવારે પાછળથી એના નામની બૂમ દોડી આવી.

"કમાલ છો યાર ! ક્યારનો બોલાવું છું ને તમે તો દોડયે જ જાવ છો ! કેમ દેખાતા નથી? વચ્ચે મારો ફ્રેન્ડ લંડનથી આવેલો ત્યારે થયું કે તમને બોલાવું. અહીં તો બીજા કોને બોલાવું? પછી અમૃતાની તબિયત એકદમ ખરાબ થઈ ગઈ એટલે..."

આ નવા નામથી એ જરા ચોંકયો. અમૃતા ક્યાં તો એની પત્ની હોઈ શકે, અથવા...

"અમૃતા, માય વાઈફ... તમને ફેમિલી સાથે એટલે જ તો બોલાવું છું, ભલા માણસ ! અમૃતાને તો આજુબાજુ કોઈ કંપની જ નથી. વાત કરવા જેવું કોઈ મળે નહિ ! યુ નો, અમૃતા બોમ્બે યુનિવર્સિટીની ગ્રેજ્યુએટ છે, લીટ ઈંગ્લીશ... ખૂબ વાંચે, સાહેબ, ખૂબ વાંચે. ચપટીમાં જોય મળે તેમ છે એને પણ ચોખ્ખી ના પાડે, કારણ શું, તો કે...

એ અમૃતાના વિચારે ચડી ગયો. સુંદર જેવાને ક્યાંથી અમૃતા મળતી હશે?

"મારી ને એની વચ્ચે દસ વર્ષનો ફેર છે, માનશો? લવ-મેરેજ. કહે કે સુંદર જોડે જ પરણું... ભલભલાને ચોખ્ખી ના પાડી દીધી એણે... પછી વન ફાઈન મોર્નિંગ કોર્ટમાં જઈને પરણી ગયાં ! બીજું થાય પણ શું આમાં?"

આ તેલિયા ચપોચપ વાળવાળા સુંદરના જીવનમાં આવી અદ્ભુત, રોમાંચક ઘટના સંભવી શકે ! માન્યામાં ન આવે.

"અરે, સાહેબ. એના બાપનો ગુસ્સો જોયો હોય ! બહુ પૈસાવાળું ફેમિલી, પણ અમૃતા જબરી, થાય તે કરી લો એવા સ્પિરીટવાળી..."

એણે અમૃતાને કલ્પી જોઈ, જાજરમાન, ઠસ્સાદાર, બુદ્ધિશાળી... સુંદર નસીબદાર છે. નયનાને અમૃતા બતાવવી જોઈએ. જરા ખબર પડે કે સ્ત્રીઓ કેવી કેવી હોય છે !

"તમને શોખ ખરો બગીચાનો? આપણે ત્યાં સરસ કેક્ટ્સ છે. અમૃતા બોન્સાઈ પણ કરે છે. એક જુઓ તો એક ભૂલો એવા... પણ રહેવા કંઈ ન દે, જેને ગમે તેને આપી દે પ્રેમથી... જીવ બિલકુલ ટૂંકો નહિ.",

– અને નયના? આપણી તે સાલી જિંદગી છે? ઢસરડો છે ઢસરડો. રોમાંચ નહિ, આનંદ નહિ, કોઈ એવા શોખ પણ નહિ...

એણે નયનાને પહેલી જ વાર સુંદરની વાત કરી.

"બહુ દિવસોથી બોલાવે છે. બિઝનેસમેન છે, રંગીન તબિયતનો માણસ

છે." એની વાઈફ પણ સારી છે. આપણે જઈએ એકાદ દિવસ. એની વાઈફની કંપનીથી..."

"મને તો એવો કોઈ અભરખો નથી ઘર ગણવાનો. હું ભલી ને મારું કામ ભલું. અને કોઈ વિવેક કરે એટલે એને ઘેર જઈને ઊભા રહેવાનું મને તો ગમતું જ નથી." કશામાં યે હોંશથી સાથ આપે તો નયના શાની? એકલો જઈશ, સજોડે ફરવાનું ઓછું ફરજિયાત છે?

હવામાં જરા ભીનાશ રહેતી હતી આજકાલ. તે દિવસે તો જરા ધુમ્મસ જેવું હતું. સપનામાં ચાલતાં હોઈએ એવું લાગ્યા કરતું હતું. દૂરથી ઝાંખો ઝાંખો સુંદર એના તરફ આવતો દેખાયો.

"આજે બેસીએ પેલી પાળ પર... મસ્ત વાતાવરણ છે..." સુંદરના મોંમાંથી ઠંડી ઠંડી વરાળ નીકળી.

આજુબાજુના બંગલા બંધ, થીજી ગયેલા, એકદમ સંકોચાઈને બેઠા હતા. ક્યાંય કશો સંચાર નહોતો. એકાએક એની નજર સામે કોઈના કમ્પાઉન્ડમાં ઝૂલતા વૃક્ષ પર જઈ ચડી. આ ઝાડ હતું અહીં પહેલાં? હશે જ, છતાં નજર કેમ નહોતી પડી આજ સુધી? એ કંઈ ઝાડ જોઈને પાગલ બની જાય એવો વૃક્ષપ્રેમી નહોતો, પણ આ વાત જ અલગ હતી. આવું ઝાડ એણે ક્યારેય જોયું નહોતું આ પહેલાં. અતિશય રૂપાળું એ વૃક્ષ રેશમી ધુમ્મસમાં તરતું હતું. થડ તો બરાબર દેખાતું યે નહોતું! પાંદડાં અલપઝલપ, બાકી તો કેવળ સફેદ ઝાંયવાળા ગુલાબી ગુચ્છાઓના દમનીય, મોહક વળાંકો, સાવ અધ્ધર, હવામાં જ આલેખાયા હોય એવા...

"કયું ઝાડ હશે આ?"

"નામ તો યાદ નથી, પણ આપણે ત્યાં આવું જ એક ઝાડ છે. ખબર નહિ કેવી રીતે ચયું, પણ સરસ લાગ્યું એટલે રહેવા દીધું, અને અત્યારે તો ફૂલો જ ફૂલો... રંગ જરા જુદો છે આનાથી, બાકી અદ્દલ આવું જ..."

રવિવારે સુંદરને ત્યાં જવું જ, એણે નક્કી કરી લીધું. જવાનું તો બપોર પછી હતું પણ સવારથી મનમાં સુંદર-સુંદર ચાલ્યું. નયના ન આવી તે ન જ આવી.

દેવકૃપામાં ડી–ચાર શોધવાનું કામ સહેલું હતું. સામસામે બેઠા ઘાટનાં નાનાં નાનાં મકાનો હતાં. આજુબાજુ કંઈ એવી મોટી જગ્યા પણ નહોતી જ્યાં બાગ-બગીચા થાય. ખબર નહિ આવી સાંકડમાં સુંદરે શી શોભા કરી હશે! ડી–એક ગયો, ડી–બે અને ત્રણ પસાર થઈ ગયા, આવ્યો ડી–ચાર, એ આટલી ગયો.

નાનકડો લાંબો વરંડો. ઈંટો પર બેત્રણ કૂંડાં ગોઠવેલાં. બૂટ-ચંપલનું સ્ટેન્ડ, નેતરની જૂની ખુરશી. આ સુંદરનું ઘર હોય? કંઈ ગફલત તો નહોતી થઈ સાંભળવામાં? આંખો આમતેમ ફેરવી તો નામની તકતી દેખાઈ, સુંદર કાપડીઆ. ઉત્સાહ મંદ પડી ગયો. જવું કે ન જવું એની દ્વિધા ચાલતી હતી ત્યાં બે ટેણિયા ધીંગામસ્તી કરતા આવી લાગ્યા.

"કોનું કામ તમારે?" જરા નાટકી ઢબે, નાક પર શર્ટની બાંય ઘસતાં એકે પૂછ્યું.

"સુંદર કાપડીઆ અહીં જ રહે છે ને?"

"પપ્પા... કોઈ બોલાવે..." રાગ કાઢીને પેલાએ બીજી દિશામાં દોટ મૂકી. એ રાગડાથી ખેંચાયેલો સુંદર બારણે આવી પહોંચ્યો.

"ઓ હો... તમે? આવો... આવો..." સુંદરના અવાજમાં ધારદાર આશ્ચર્ય હતું, ભોંકાય એવું. એ જરા પાછો પડ્યો. કશું ઉધાર લેવા જઈ ચડ્યો હોય એવો સંકોચ થઈ આવ્યો. પણ સુંદર— સુંદર તો જાણે હવામાં ઓગળી જવા મરણિયો થયો હોય તેમ વારંવાર કોકડું વળી જતો હતો. કારણ વગર જ "માફ કરજો... જરા ઊંઘ આવી ગઈ હતી..." એમ બોલ્યા કરતો હતો, અને એનો અવાજ તો મૂળ અવાજના પડછાયાનો યે પડછાયો!

"તમારે જરા કહેવું હતું ને! હું લેવા આવત, આ તો રવિવાર હતો તે આંખ મળી ગઈ, બાકી..."

"અરે એમાં થઈ શું ગયું? મને એમ કે વખત છે તો જરા આંટો મારી આવું... તમે પણ ઘણા વખતથી આગ્રહ કરતા હતા એટલે..." એણે અવાજને બને એટલો સ્થિર, સ્વાભાવિક રાખવા પ્રયાસ કર્યો.

"જરા આવું... જસ્ટ અ મિનિટ..." સુંદર ઊભો થયો. હવે જરા રાહત લાગી. આમતેમ જોવાનો અવકાશ મળ્યો. ભીંત પર નાનું કબાટ હતું. થોડી ચોપડી એકમેક પર ઢળેલી પડી હતી. એક નાની પાટ દીવાલ પાસે હતી અને દીવાલ પર ત્રણ તેલનાં ધાબાં, એકદમ જોળ.

"બોલો, શા સમાચાર છે?" સુંદર આવી ગયો.

"ખાસ કંઈ નહિ, વોહી રફ્તાર..."

"ફરવા-બરવા જાવ ખરા રવિવારે?"

"ના રે, આ શહેરમાં ફરવા જેવું રહ્યું છે શું હવે?"

"એ જાણે ખરું..." સુંદર ભોંઠપના ભારવાળું હસ્યો. અમૃતા ઘરમાં નહિ હોય? એણે પૂછી જ કાઢ્યું; "અમૃતાબેન નથી?"

"છે ને, આ બનાવે છે..."

"શું કરવા તકલીફ નકામી..."

"અમારે પીવાની જ છે ને!"

અમૃતાના આવવાના અણસાર સાથે એ ટટ્ટાર થઈ ગયો. જબરદસ્ત ઉત્સુકતાની ધ્રુજારી પ્રસરતી જતી હતી.

અને પછી અમૃતા—સુસ્ત ચહેરો, થાકેલી પીળચટ્ટી આંખો, સાવ સળેખડા જેવું શરીર, નિષ્પ્રાણ, લાલિત્યવિહોણું હલનચલન – આ સુંદરની અમૃતા!

પછી તો એની અંદર બધું સાવ ઠરી જ ગયું. જે કંઈ વાતો થઈ તે પણ દમ વગરની.

"આ તો જરા નીકળ્યો એટલે આવી ચડ્યો, જાઉં હવે, ગેસ્ટ આવવાના છે સાંજે..."

સુંદરે ચંપલ પહેર્યાં એટલે એ ઉતાવળથી બોલ્યો, "તમે શું કરવા તકલીફ લો છો? રસ્તો જાણીતો છે..."

"ના, ના, આ તો તમને પાછળ કમ્પાઉન્ડમાં પેલું ઝાડ બતાવું..." શું સમજતો હશે આ માણસ! બતાવવા જેવું બધું બતાવી જ દીધું છે, મૂરખ માને છે આપણને! એવા ભોટ તો નથી જ કે આ બધું જોયા પછી એની પાછળ પાછળ ઝાડ જોવા જઈએ!

"ના, ના, ફરી કોઈક વાર, આજે તો નહિ જ. પ્લીઝ... મોડું થાય છે."

"આ તો તમે તે દિવસે કહેલું એટલે ખાસ કહું છું... તમે જોશો તો ખુશ થઈ જશો."

"ફરી નિરાંતે કો'ક વાર, આજે જલદી જવું છે..." એ હવે સુંદર પાસેથી ભાગી છૂટવાની ઉતાવળમાં હતો. સુંદરને બીજું કંઈ બોલવાની તક મળે એ પહેલાં તો એ રસ્તા પર આવી ગયો.

એના ગયા પછી સુંદર હળવેથી પેલા ઝાડ પાસે ગયો. આંખોમાં જાંબલી-ગુલાબી રંગની પહેલાં તો છાલક વાગી, પછી વૃક્ષની શોભા પ્રગટ થઈ. ડાળ-પાન દેખાય નહિ, માત્ર ફૂલો જ ફૂલો... નીચે ફૂલોનો જ ઘટ્ટ, રેશમી ગાલીચો અને હવામાં ઓગળી ગયેલી એની આછી સુગંધ...

સુંદર પ્રસન્ન થઈ ગયો અને ત્યાં જ બેસી પડ્યો. એને સમજાયું નહિ કે આવા અદ્વિતીય, અતિશય રૂપાળા વૃક્ષની વાત એણે આટલા લોકોને કરી છતાં કોઈ એ જોવા માટે કેમ આવતું નહોતું!

રજની મહેતા

અંચઈ

અચાનક વાસણ પડવાનો અને કાચનો ગ્લાસ ફૂટી જવાનો અવાજ રસોડામાંથી આવ્યો. રસિકલાલ તંદ્રામાં હતા એટલે પહેલાં તો તેમને લાગ્યું કે એ અવાજ કદાચ સ્વપ્નમાં સંભળાયો છે. થોડી વાર પડ્યા રહેવાનો વિચાર આવ્યો. પાછું એમ પણ થયું કે હશે કોઈ બિલાડી કે ઉંદર. 'આળસ આવે છે, શરીર ભારે લાગે છે – માંડ માંડ આંખ મળી છે.' તેમણે આંખો મીંચેલી રાખી. બીજા કશા અવાજ કાને ન પડે એટલા માટે પાતળી ચાદર મોં સાથે ઓઢી લીધી – અવાજ તો પાતળી ચાદરમાંથી પણ સંભળાવાનો છે એ જાણવા છતાં. હવે ગમે તેટલા અવાજ સંભળાય, ઊઠવું જ નથી. થોડી વાર કાન બરાબર સરવા રાખ્યા, ઊધઈ લાકડું કોરે તો એનો અવાજ પણ પોતે સાંભળી શકે છે એવી બડાશ મારવાની તેમને હમેશ આદત હતી. પણ અત્યારે તો ઊધઈ સુધ્ધાં જંપી ગઈ હશે. 'અરે, આ શું?' તેમણે પડખું ફેરવ્યું. બીજા કોઈ અવાજ તો ન આવ્યા પણ એક અવાજ આવ્યો: 'અરે, ઊઠો તો ખરા! પેલી પેધી પડેલી બિલાડી દૂધ ઢોળી નાખશે...ભાઈશાબ, ઊભા થાઓ ને!... આ મારાથી ઊભા થવાતું હોત તો ક્યારની ઊભી થઈ ગઈ હોત. તમને જગાડત પણ નહીં.' રસિકલાલ એકદમ બેઠા થઈ ગયા. પેલા ખખડાટનું કારણ

-શોધવા કે પેધી પડેલી બિલાડીને ભગાડવા તેઓ બેઠા થયા ન હતા, પણ આ આ ભણકારને મમળાવવા બેઠા થયા. પચ્ચાસ પચ્ચાસ વરસ સુધી સાંભળ્યા કરેલો એ અવાજ અચાનક એક દિવસ બંધ થઈ ગયો. ત્યારે તો એ વાત સ્વીકારવા તેમની સંવેદનાનો કોઈ અંશ ક્યાં તૈયાર હતો? કાન ખરાબ થઈ ગયા હશે, આંખે ઝાંખર વળી હશે, હાથ બૂઠા અને ટૂંકા થઈ ગયા હશે, નાક કશું ગ્રહણ કરવાની શક્તિ ગુમાવી બેઠું હશે. નહીંતર સડસઠ વરસની શારદા એકાએક ક્યાં ખોવાઈ જાય? એવી રમત રમવાની કે મશ્કરી કરવાની તેને આદત પણ ક્યાં હતી? અને મશ્કરી તે આવી થતી હશે ભલા!

પાસેના ટેબલલેમ્પની સ્વીચ દબાવી અને ઝળહળ ઝળહળ પ્રકાશ થઈ ગયો. પણ આ પ્રકાશ આજે થોડો બાધાવી નથી લાગતો? આવો ભાસ કેમ થાય છે? સામે ભીંત પર જોયું. શારદાની મોટી તસવીર ત્યાં ટીંગાડેલી હતી. તે જ્યારે ત્રીસ-બત્રીસની હતી ત્યારે પડાવી હતી. 'જોઈને આ તસવીર?' પાછલાં બધાં જ વરસ કેવાં એની પાછળ સંતાઈ ગયાં છે? એ પારખવા માટે. તો પારેખી આંખ જોઈએ પારેખી. કોણ કહે છે મારી આંખ પારેખી નથી? હવે જોજે ને! બાકીનાં બધાં વર્ષો આમાંથી પ્રગટતાં જશે. એક નવું વર્ષ અને એક નવું રૂપ.' પોતાની આવી ગંભીર વાત સાંભળીને શારદા કેવી ખડખડાટ હસી પડી હતી...બસ હસ્યે જ ગઈ, હસ્યે જ ગઈ. 'અરે હસ્યા જ કરીશ કે કશુંક બોલીશ પણ ખરી? કંઈક તો બોલ.' ત્યારે માંડ માંડ બોલી શકી હતી, બોલતાં બોલતાં ય હસતી હતી. 'એ તો...એ...એ તો ગ્રાન...એ તો ગ્રાન ગમતું નથી.' એની વાત સાંભળીને તેઓ પણ હાસ્યથી કેવા મંજાઈ ગયા હતા. તેમણે ફરીથી શારદા સામે જોયું. તે તો હજુ પણ હસ્યા કરતી હતી. પણ પેલો પ્રકાશ? ટેબલલેમ્પમાંથી આવતો હતો કે શારદાની આંખોમાંથી? અને એ આંખોમાં તો મહાસાગરો હતા...જો એમાંથી નીકળતા પ્રકાશના શેરડાઓમાં પ્રવેશી શકાય તો જ પેલા અનન્ત મહાસાગરમાં જઈ શકાય. તેઓ ઊભા થઈ ગયા. શારદાની આંખોમાં પ્રવેશવા ડગ ભરવા લાગ્યા, આ એક ડગ, આ બીજું ડગ, આ ત્રીજું અને લો આ ચોથું. પણ તેઓ આગળ જતા હતા કે પાછળ? પેલું અંતર કેમ ખૂટતું ન હતું? તેઓ સ્થિર હતા કે શું? બધું જ ગતિમાં છે અને તેમની એકલાની જ અગતિ છે? ના...ના. મારે તો કોઈ પણ હિસાબે આ શેરડાંમાં પ્રવેશવું જ છે. વરસોથી સચવાયેલાં અનેક રહસ્યોનો તાગ પામવો છે. બીજું એક ડગ ભર્યું અને ત્યાં તેમના પગમાં કશું અથડાયું. શું છે આ? અરે આ તો કથાસરિત્સાગરની નકલ...અહીં ક્યાંથી આવી? પૌત્રીમીને આની વાર્તાઓ ખૂબ જ ગમી ગઈ હતી, એટલે તો તેમણે વિક્રમને કહેલું-કે

તમે અમેરિકા જાઓ ત્યારે આ લેતા જજો, પૌત્રોને સંભળાવતા રહેજો. પણ સામાન બાંધવામાં ઉતાવળ થઈ અને આ રહી ગયું. હવે ટપાલથી મોકલવું પડશે. તેમણે એ પુસ્તક કાળજીથી ઉપાડયું અને બીજાં પુસ્તકો સાથે મૂકયું. લેમ્પના પ્રકાશમાં પુસ્તકો ઉપર ધૂળ દેખાઈ. સાફસૂફી કરવી પડશે. ધૂળના વંટોળિયાઓએ ખૂણેખાંચરે ધૂળ ભેગી કરી છે. તેમના પગ પુસ્તકોના કબાટ આગળ અટકી ગયા. કબાટ ઉપર મૂકેલા આયનામાં તેમણે પોતાનું પ્રતિબિમ્બ જોયું. ચહેરા પર કરચલીઓ પડવાની શરૂઆત થઈ હતી. પણ ખભા તો એવા ને એવા ટટ્ટાર જ હતા. આંખો એવી જ પાણીદાર હતી. નાનામાં નાનો અવાજ પારખી શકે એવા કાન હતા. તો પછી કાંગરા કયારે ખરશે? ખરતાં કેમ નથી? અને શારદા જ કાંગરા ખેરવતી શું કામ ચાલી ગઈ? 'જોજો ને! હું તો તમારા પહેલાં ચાલી જઈશ.' 'શારદા, એ તો અંચઈ કહેવાય. રમતમાં અંચઈ ન ચાલે.' પણ એ તો ચાલી ગઈ; કાકલૂદી, આજીજી, વિનવણી કશાની તક જ ન આપી. ચૂપચાપ સરકી ગઈ, હવાની એક લહેરખી સાથે વહી ગઈ; પૂરેપૂરી વહી ગઈ. પણ...અરે એમ કંઈ વહી જાય? આ હજુ તો હમણાં અહીં હતી, વાતો કરતી હતી, મેથીનો વઘાર કરીને સાડીના છેડાથી હાથ લૂછતાં લૂછતાં પૂછતી હતી–'ચા પીએ ને! અને હા, મારા ચશ્માં બદલાવવા પડશે. જરા ઝાંખું દેખાય છે. વિક્રમના કાગળો તો ફટાફટ વંચાય છે પણ રેખા તો ભાઈશા'બ...બહુ ઝીણું લખે છે...વાંચતાં વાંચતાં તો દમ નીકળી જાય છે મારો...' 'પણ તું કહેતી કેમ નથી? હવેથી હું તને વાંચી આપીશ.' 'બસ, જ્યારે ને ત્યારે આ જ વાત. લાવ હું કરી આપું; અરે તને તકલીફ પડશે. મારે મરવાની ઘડી આવશે ત્યારે ય તમે તો કહી નાખવાના – લાવ, તને નહિ ફાવે.' શારદા ખિલખિલાટ હસતી હતી, એ હાસ્યના ભણકારા સંભળાવા માંડયા. 'લો, લેતા જાવ – આ હું તો ચાલી — આ હું તો ચાલી; લો, ડિંગો.'

રસિકલાલે આસપાસ જોયું. ઓરડાનું પરિમાણ એકાએક બદલાઈ ગયેલું લાગ્યું. કેટલો મોટો એ ઓરડો બની ગયો હતો. ચાલ્યા જ કરો. ચાલ્યા જ કરો. એક છેડાથી બીજો છેડો આવે જ નહીં જાણે. 'હા કહી દઉં છું. આ ઘર નાનું પડે છે. ઉપર બંધાવી લઈએ. જ્યાં ને ત્યાં અથડાઈ પડાય છે.' તેમણે ફરી નજર કરી, નરી મોકળાશ જ મોકળાશ હતી. એ ભીંસતી હતી, કચડતી હતી, ગૂંગળાવતી હતી. કયાંક બીજે આશ્રય લેવાનો હવે? પણ કયાં? કેલિફોર્નિયા? 'બાપુજી, ચાલોને અમારી સાથે. અહીં તમને કેટલી બધી

તકલીફ પડે છે? શારદા હતી ત્યારે તો બરાબર પણ હવે એ નથી. આ હવેલી જેટલું મોટું ઘર તમારાથી સચવાશે કેવી રીતે? અને તમે માંદાસાજા હશો તો ધ્યાન કોણ રાખશે? અમે ઓછું આ ઘર વેચી નાખવાનું કહીએ છીએ? તમને અમારે ત્યાં જરાય તકલીફ નહીં પડે.' કહી કહીને વિક્રમ અને રેખાની જીભના તો કૂચા થઈ ગયા હતા. પણ ત્યારે ત્યારે 'મને ત્યાં ન ફાવે' એમ કહીને ચૂપ થઈ જતા હતા. તેમના મિત્રોએ પણ તેમને ખૂબ સમજાવ્યા હતા, 'અલા, તારે ક્યાં પાધર થયા પરદેશ જાવાનો વારો આવ્યો છે, તારા પગમાં તો આજે ય હડીઓ કાઢવાનું જોર છે.' પણ તેઓ કોઈ કરતાં કોઈની વાત કાને ધરવા જ તૈયાર ન હતા. આમ જોવા જાઓ તો ત્યાં ફાવવા ન ફાવવા જેવું બીજું હતું પણ શું? હરવાફરવામાં તો તેમને કેટલો બધો રસ હતો! હજુ પણ દિવસના પાંચસાત માઈલ ચાલી નાખવું તો એમને મન રમતવાત હતી. પણ ક્યાંય નહીં જવાનું કારણ કહેવાની હિંમત જ તેમનામાં ક્યાં હતી? નિકટના ગોઠિયા વિનયને જો ન કહી શકાય તો વિક્રમને કહેવાનો પ્રશ્ન જ ક્યાં આવ્યો?

રસિકલાલ બેસી પડ્યા – ખુરશી હતી, પલંગ હતો તો પણ તેઓ જમીન પર બેસી પડ્યા. હા, બરાબર અહીં જ શારદા પણ બેસતી હતી, શાક સુધારતી હતી, ટોળટપ્પાં મારતી હતી, સગાંવહાલાં મિત્રોના સમાચાર એક પછી એક સંભળાવતી હતી, ક્યારેક ખીજવતી હતી– 'કેમ, આજે કામધંધો નથી? કલાકથી અહીં ચોંટી રહ્યા છો. તમે તો નવરા છો. વિક્રમને નિશાળેથી આવવાનો સમય થઈ ગયો. દૂધ ગરમ કરવું છે, સેવો તળવી છે; અને બોલો સુખડી ખાવી છે કે તલકોપરાની ચીકી?'

તેઓ બોલી ઊઠ્યા– 'અરે, સુખડી જ કર ને! ઘણા વખતથી ઘીમાં લોટ સેકાયાની વાસ લીધી નથી...અને તારી બાજુમાં સોપારી છે, લાવ જરા.' તેમણે ત્યાં રહીને જ હાથ લંબાવ્યો. લાલલીલી બંગડીઓથી રણકતો હાથ આ હમણાં જ આવ્યો, આ આવ્યો, હાથ જ શા માટે? આખી કાયા હમણાં ટગલો થઈને તેમના ખોળામાં ઢળી પડશે. ચહેરો ખડખડ હસી ઊઠશે...'અરે, મને મોડું થાય છે?' 'દૂધ ગરમ થશે હવે...સેવો તો હું બજારમાંથી લઈ આવીશ. પેલો ફકીરો ઊભા ઊભા એકબે ઘાણ કાઢી આપશે...શું? હા, હા, હવે, મને ખબર છે. બહારનું નહીં ખાવું જોઈએ. વિક્રમને તો તું બજારનું ખાવા નથી દેતી. પણ કદીમદી – વરસના વચલા દિવસે ચાલે.' પણ આ શું? હાથ હવામાં જ અધ્ધર રહી ગયા...બંગડીઓથી રણકતો હાથ ક્યાંક અદશ્ય થઈ ગયો. સામે

તો નર્યો અવકાશ જ હતો, તેઓ ત્યાં તાકી રહ્યા. એમાંથી જ શારદાની કોઈ ભાત ઊભી થશે? તાકી તાકીને તેઓ મથવા લાગ્યા. એકાએક ઝરણું ખળખળ વહેવા માંડ્યું... 'શું તાકી રહ્યા છો? આ ધોળા વાળ. બેચાર પડી ગયેલા દાંતવાળું મોં?' 'અરે શારદા, મને તો આમાંનું કશું જ દેખાતું નથી. આ ધોળા વાળવાળી પાછળ પણ વીસ વરસની શારદા જ દેખાય છે.' 'એમ? તો તમને આ ધોળાવાળવાળી નથી ગમતી? હેં? પકડી રાખવી'તીને તમારી સગલીને?' 'ઓહ...એ આમાં જ તો સમાઈ ગઈ છે...'

રસિકલાલે આંખો મીંચી દીધી. બધી માયા અદૃશ્ય થઈ ગઈ. ચારે બાજુ અંધકાર છવાઈ ગયો. એમાં આગળી જવાનો પ્રયત્ન કર્યો. ત્યાં વળી અંધકારમાંથી રાતો પ્રકાશ પ્રગટ્યો. ધીમે ધીમે એ રાતો રંગ લીલા રંગમાં ફેરવાઈ ગયો. ધ્યાનથી જોયું તો એ લીલો રંગ ન હતો, લીલાં પાંદડાંનો ગુચ્છ હતો. એમાં બારોબાર ખીલેલો એક મોગરો દેખાયો. એના દલેદલ સ્પષ્ટ જોઈ શકાતા હતા. સુગંધની લહેરખીઓ એમાંથી આવવા લાગી. એ લહેરખીઓ જાણે એક પ્રવાહમાં ફેરવાઈ ગઈ; એમના પગ પખાળાતા હોય એમ લાગ્યું. તેઓ એ પ્રવાહમાં વહેવા લાગ્યા. સ્થિર ઊભા નહીં રહેવાય. એમાં તરવા માટે હોડી જોઈએ. અને લો આ હોડી પણ આવી ગઈ. તેઓ એમાં બેસી ગયા. પણ હલેસાં ક્યાં? અને આ હોડી તો સરવા લાગી. હોડીને કોણ ગતિ અર્પે છે? પેલો મોગરોસ્તો... એમની આંખો મોગરાની પાંખડીઓ ઉપર ઠરી. પણ આ મોગરો છે કે હીરો! એનો ઝગમગાટ આંખોમાં ઝાંખપ જન્માવે છે. હીરામાંથી પણ સુગંધ? મોગરાની સુગંધમાંથી જ કંડાર્યો છે કે શું? ના, ના...આ હીરો નથી. મોગરોય નથી, તો પછી? અરે આ તો ચમકદમક કરતો એક તારો છે તારો. પણ આજુબાજુ કશું જ નહીં? આ એક જ તારો? શું શું હશે તારામાં? હજારો વર્ષોનાં વાદળોની ચકમક એમાં હશે? મધદરિયે ભરબપોરે ચમકતા પ્રતિબિંબ હશે? કાળી મૂર્તિ પર સહસ્ર દીવાઓની આરતીનું થરકતું તેજ હશે? અરે ...અરે...જુઓ જુઓ...આ ક્યાં તારો હતો? આ ક્યાં હીરો હતો અને મોગરો પણ ક્યાં હતો? આ તો શારદાનો ચહેરો હતો. મોગરો, તારો – બધું જ એમાં.

રસિકલાલે આંખો ઉઘાડમીંચ કરી જોઈ. શારદાનો ચહેરો ત્યાં જ હતો. ચહેરાના કણેકણમાં નાના નાના મોગરા હતા, નાના નાના હીરા હતા. નાના નાના તારા હતા. તેમનો ચહેરો આનંદથી ઝળહળવા લાગ્યો. પેલી મોકળાશ આગળી ગઈ. નરી સભરતા – નરી સમૃદ્ધિ. તેમના પગને છાલકો વાગી.

તેઓ ઊભા થઈ ગયા, આગળ વધ્યા. ચારુદા નિતયું હાસ્ય રેલાવતી હતી. હાસ્યના મોગરા, મંદાર, મધુમાલતી વહેતા હતા...તેઓ ઊભા થઈ ગયા, આગળ વધ્યા. પણ આ શું? મંદાર, મોગરા, મધુમાલતી પણ આગળ ને આગળ સરકતા હતા. 'આ હું તો ચાલી...આવજો તમારી મેળે નિરાંતે.' 'ના...ના. ઊભી રહે. હું પણ આ આવ્યો.' 'તો આવો રસોડામાં. મને અહીં ઊભા રહીને વાતો કરવાનો સમય નથી.' તેમના કાને સાડીના ફરફરતા પાલવનો અવાજ આવ્યો. શારદા રસોડામાં જઈ રહી હતી. તેઓ પણ એની પાછળ પાછળ રસોડામાં ગયા. પેલી સુગંધ હતી, પાલવનો ફફડાટ હતો. 'આ હું તો ચાલી 'ના પડઘા હતા; પણ શારદા ન હતી. તેમણે ચારે બાજુ જોયું — કોઈ કરતાં કોઈ ન હતું. ઘડીભર તેઓ મુંઝાયા. વળી પાછી અંચઈ? ના-ના છેક આવું શારદા ન કરે. ચાલો ત્યારે સ્ટૂલ પર બેસું. હમણાં બાથરૂમમાંથી બહાર નીકળશે. પાણી નીતરતી કાયા હશે. ભીના વાળની સુગંધ હશે. એનું બાવડું પકડીને ઊભો રહી જઈશ. પછી ક્યાં ભાગી જશે? ખાસ્સી વાર થઈ. કાન માંડીને સાંભળવાનો પ્રયત્ન કર્યો. બાથરૂમમાંથી પાણીનો અવાજ આવે છે? શારદાનું ગુંજન સંભળાય છે? ના, કશો અવાજ નથી, નરી સ્તબ્ધતા છે. રસોડામાં તો તેઓ એકલા છે, સાવ એકલા. તેમના ગળામાં કાંચકી બાઝી ગઈ. ઝપ્પ કરતાંક ને ઊભા થયા. ઘરના એક એક ઓરડામાં ઘૂમી વળ્યા. ખૂણાખાંચરા ફંફોસી લીધા. ના, શારદા ક્યાંય ન હતી, ક્યાંય ન હતી. ઘૂમી ઘૂમીને તેઓ પાછા રસોડામાં આવ્યા, કોઈ જ નથી, આખા મકાનમાં તેઓ એકલા છે. કચડી નાખતા એકાંતમાંથી બચવા તેઓ પ્લેટફોર્મ પાસે આવ્યા. લાઈટર શોધ્યું. બે દિવસથી કામવાળી આવી ન હતી-એટલે રસોઈપાણી કરવામાંથી તેમણે જાતે મુક્તિ મેળવી હતી. બિસ્કિટ, બ્રેડબટર, દૂધ, કેળાં, ચીકુ વગેરેથી જ ચલાવી લીધું હતું. પણ અત્યારે ભૂખ લાગી હતી. ચાલ ચા બનાવું એમ વિચારી નાની તપેલી શોધી. દૂધપાણી એકઠાં કર્યાં. લીલી ચા કાઢી, કાતરથી માપસરના ટુકડા કરીને નાખ્યા. 'જુઓ, ચા કદી એકલી પીવી નહીં'. લીલી ચા, ફુદીનો, આદુ કે મસાલો નાખીને જ પીવી. કશું જ ન હોય તો છેવટે એકાદ એલચી અને મરીના એકબે દાણા લસોટીને નાખવા. દોઢ કપ પાણી, પોણો કપ દૂધ, ત્રણ ચમચી ખાંડ, દોઢ ચમચી ચા — યાદ રહેશે ને? બે માણસ નિરાંતે ચા પી શકે. આ પહેલો ડબ્બો ચાનો અને બીજો ડબ્બો ખાંડનો. અવળસવળ કરી નાખતા નહીં'. તેમને થયું — જો કોઈ આડોશીપાડોશીને ખબર પડશે કે રાતના અહીં વાગે રસિકલાલને ચા પીવાનો ભસકો થયા કરે છે તો વળી ચારેક દિવસ એની ચર્ચા સાંજ-સવાર ચાલ્યા કરશે.

પાણી ઉકળવાનો અવાજ આવ્યો એટલે તેઓ ચોંકયા. તરત દૂધ નાખીને બરાબર ઉકાળી. હવે વાસ આવી. ગળણી કયાં હશે? 'અરે ગળણી કયાં છે?' પડઘા પડયા. બાથરૂમમાંથી અવાજ આવ્યો કે શું? 'કેટલી વાર કહ્યું કે ચોકડીની પાળી ઉપર જ ગળણી મૂકેલી હશે. જરા આસપાસ જુઓ, પછી બરાડો પાડો.' તેમની નજર ચોકડીની પાળી ઉપર પડી; ગળણી ત્યાં જ હતી. લીધી. ગરમ ગરમ વરાળમાંથી માફક વાસ આવતી હતી. જરાક મલકાટ ચહેરા પર છવાઈ ગયો. સ્ટેન્ડ ઉપરથી બે કપ-રકાબી ઉતાર્યાં, રૂમાલથી લૂછયાં અને ચા ગાળી. તેઓ ત્યાં જ ગોઠવાઈ ગયા.' 'આ ચા ગાળી.' 'એ આવી, સાડીની પાટલી વાળું છું.'

રસિકલાલ ચાના બે કપ સામે જોતા બેસી રહ્યા. કેટલો બધો સમય થઈ ગયો. એક પાટલી વાળતાં આટલી બધી વાર? તેઓ ઊભા થયા. બાથરૂમ આગળ આવ્યા. ત્યાં નર્યો સૂનકાર હતો. તો પછી આ પાટલીની સળનો અવાજ કયાંથી આવતો હતો? જૂના અવાજો જાતે જ ઉકલી રહ્યા હતા? નાની નાની તિરાડોમાં ભરાઈ બેઠા હતા? ના, ત્યાં કયાંથી ભરાય? રસિકલાલ લથડાતા પગે પાછા વળ્યા. ચા સામે જોઈ રહ્યા, આંખે ઝાંય વળી. આકૃતિઓ ઝાંખીપાંખી થવા માંડી. પણ પછી મન મક્કમ કરીને ચાનો કપ લીધો, બીજા કપને તાકતા તાકતા જ ચા પી લીધી. બંને કપ ચોકડીમાં મૂકીને ઊભા થઈ ગયા. રસોડામાં કેટલો વખત બેસી શકાય? અને શા માટે? વીંછળાતાં માટલાં, સીંકમાંથી વહેતાં પાણી, કપડાં બોળવા મુકાતાં પાણી, વઘારનો છમકાર, ગરમ ગરમ ફૂલકાંમાંથી નીકળતી વરાળ, લીલા નાળિયેરમાંથી બનતી કચોરી, મેથીના ગોટા, કેળાના પતીકાં, કાંગરી પાડેલા ઘૂઘરા બનાવવા સેકાતા રવાની સુવાસ...કયાં છે આ બધું? એક જવનિકા પડી અને બધ્ધું અદૃશ્ય. પચાસ વરસ સુધી જોયેલી, સાંભળેલી, માણેલી સૃષ્ટિ એકદમ અદૃશ્ય... આટલી સહેલાઈથી અદૃશ્ય થાય? કોણ કહે છે? શું અદૃશ્ય થયું છે? આ કોણ છે તો? રસોડા અને દીવાન-ખાનાને જોડતા પેસેજમાં શારદા તો છે. વિક્રમને ખોળામાં લઈને બેઠી છે. 'ના, મારે ઉપરનું દૂધ નથી આપવું. મારી તબિયતને શું થવાનું છે?' કયાં ગઈ શારદા? શારદા?' 'આ રહી, તિજોરી ગોઠવું છું.' તેઓ સૂવાના ઓરડામાં આવ્યા. 'વિક્રમની બૅગ પણ તૈયાર કરવી છે. સુરતથી રેખાનો કાગળ આવ્યો છે. વિક્રમને દિવાળી કરવા બોલાવે છે. અને હું તો તમને કહેવાનું જ ભૂલી ગઈ .. એ બંને તો અમેરિકા જવાની હઠ લઈને બેઠા છે... પછી આ ઘરમાં આપણે બે એકલા.'

રસિકલાલ ચોંક્યા. 'આ ઘરમાં આપણે બે એકલા.' આંખો પટપટાવી. પથારી સામે જોયું. બાપદાદાના વખતનો અસ્સલ મલબારી સાગમાંથી બનાવેલો પલંગ. 'અરે બાપ રે ! આટલો મોટો પલંગ !' 'હા, તારી સળેકડી જેવી કાયા તો ક્યાં ખોવાઈ જશે એ જ ખબર નહીં પડે.' તેઓ પલંગની ધાર પર બેઠા. કેટલો મોટો પલંગ એ હતો...ચાદર થોડી મેલી અને ગોળાયેલી હતી. હાથ વડે ધૂળ ઝાપટી. ચાદરના છેડા સરખા કર્યા અને નીચે ચાદર દાબી. ઓશીકાં વ્યવસ્થિત ગોઠવ્યાં. તેમણે આયના સામે જોયું. તેમાં શારદા અને વિક્રમનાં પ્રતિબિમ્બ દેખાતાં હતાં. શારદા વિક્રમનું માથું ઓળતાં ઓળતાં ગાતી હતી, તેમણે કાન સરવા કર્યા; દૂર દૂરથી શું માત્ર ભણકારા સંભળાતા હતા ? ના, ના. આ ક્યાં ભણકાર છે ? એક એક શબ્દને, અક્ષરને છૂટેછૂટા કરીને તો સાંભળી શકાય છે.

સરિતા કેરે કાંઠડે વૃંદાવનની માંહ્ય,
એક મના થઈ ઈશને સાધુ સનાતન ધ્યાય.

આ પંક્તિઓમાં વળી બીજી પંક્તિઓ ભળવા માંડી.

ભીંતે ઝૂલે છે તલવાર વીરાજી કેરી ભીંતે ઝૂલે છે...

તેમણે આસપાસ નજર દોડાવી. 'શારદા... શારદા...' 'આ હું તો ચાલી... આ હું તો ચાલી.'

રસિકલાલની આંખો ચકરાવા લાગી, હૃદય જોરજોરથી ધડકવા લાગ્યું. તરત ઊભા થઈ ગયા. ઓરડામાં આમતેમ આંટા મારવા લાગ્યા. પગને તેઓ ક્યાંક દૂર દૂર પહોંચાડી દેવા માગતા હતા. પણ ક્યાં ? તેઓ તિજોરી સામે ઊભા રહ્યા. તિજોરી ખોલી. શારદાની સાડીઓ એક પછી એક કાઢીને પલંગ પર મૂકી. એના પર હાથ ફેરવવા માંડયો. એના રેશમી, કરકરા સ્પર્શ નવી નવી દુનિયા ખુલ્લી કરતા હતા. એક પછી સાડી ઉકેલવા માંડી અને દરેક સાડીમાંથી એક એક શારદા પ્રગટ થતી રહી. તેના ધૂંધળા આકારોમાં તે ખોવાવા લાગ્યા. 'શારદા, કેટલીક સાડીઓ કાઢી નાખવી જોઈએ એમ નથી લાગતું ? આ જો તો ખરી. કેટલે બધે ઠેકાણેથી એ જરી ગઈ છે !' 'ના, એક પણ સાડી નહીં કાઢું. દરેક સાડી એક જુદી વાર્તા કહે છે.' 'એમ ! તો ચાલો સંભળાવો ત્યારે એ બધી વાર્તાઓ...' 'અરે, મારી વાત સમજો જરા. ક્યારેક કોઈ સાડી તમે લાડથી લઈ આપી હોય...ક્યારેક કોઈ સાડી મેં જીદ કરીને લીધી હોય, ક્યારેક મને કહ્યાકર્યા વિના જ તમે લઈ આવ્યા હો...એવી વાર્તાઓ – સમજ્યા ?'

તેમની આંખો ભારે બનવા માંડી. આંખો કરતાં પણ હૃદયની ભારેખમતા અકળાવતી હતી. કોઈ જાણે તેમને ઊંડાં પાણીમાં લઈ જઈ રહ્યું હતું. એ બધાં પાણીનો ભાર તેમને કચડી નાખતો હતો. હમણાં જાણે એકે એક શિરા અને ધમનીના ફૂરચેફૂરચા બોલી જશે. તેમણે આંખો ખુલ્લી રાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પાંપણો પટપટાવી, આંખો ચોળી પણ ફરી અંધારાં આવવાં માંડયાં. લાલપીળા રંગ ધીમે ધીમે ભૂરા, જાંબલી, કાળા રંગમાં ઓગળી જવા માંડયા. છેલ્લી વાર પ્રયત્ન કર્યો પણ એ એળે ગયો અને તેઓ ત્યાં જ ઢળી પડયા.

છેક સવારે નવ વાગે તેમની આંખ ખૂલી. આજુબાજુ સાડીઓનો ઢગલો પડયો હતો. આંખો હજુ હળવી બની ન હતી. રસોડામાં જઈને દાતણ લઈ આવ્યા અને ચાવતાં ચાવતાં સાડીઓ ગોઠવી. નાહીધોઈને પરવારી હીંચકા પર બેઠા. કશું કરવાનું નહીં અને માત્ર ઝૂલ્યા કરવાનું? છાપું વાંચવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ મન ન માન્યું. રેડિયો સાંભળ્યા કર્યો, પણ કેટલો સાંભળવાનો. અને આજે તો પાછું રસોડામાં પેસવું પડશે એટલે હીંચકો છોડીને રસોડે ગયા. નાની તપેલીમાં ખીચડી મૂકી અને બીજી તપેલીમાં ચાનું પાણી ઉકાળવા મૂકયું. શાકભાજી ખલાસ થઈ ગયાં હતાં એટલે વઘારેલી છાશથી ચલાવી લેવાનો વિચાર કર્યો. ચા ગાળવા જતા હતા ત્યાં જ ટપાલીએ વિક્રમનો કાગળ આપ્યો. બીજું તો વળી શું હશે? અમેરિકાનાં વખાણ હશે. ભારતની નિંદા હશે. યંત્રવત્ કાગળ ફોડયો અને વાંચ્યો. દીકરો તેમને અમેરિકા આવવા કાકલૂદી કરતો હતો. હવે તો ઉપરાછાપરી વર્ષ પણ ખરાબ આવી રહ્યાં છે, પાણીની તંગી પડી રહી છે, અમેરિકામાં તો કશાયની તંગી નથી. જે જોઈએ તે માગો. અલાઉદ્દીનનો જાદુઈ ચિરાગ. પણ ત્યાં જઈને હું શું કરું? આ જીવ ભારતનો છે, એને ત્યાં ન જ ફાવે. મહિનો માસ ફરી આવીશ પણ કાયમ માટે તો નહીં જ! નથી જવું. ચાના ઘૂંટડા ભરતાં ભરતાં ફરી મનમાં ગાંઠ વાળી, નથી જવું.

ચા પીધી પણ સુસ્તી તો ઊડી નહીં. હીંચકા ઉપર મૂકેલા તકિયા ઉપર માથું મૂકીને આડા પડી રહ્યા. ચાના જૂના સ્વાદને મમળાવતા રહ્યા, શારદા ઘરમાં આવી અને ઘરમાંથી વિદાય લઈને ગઈ ત્યાં સુધીમાં તો કેટલી બધી ચાના સ્વાદ બદલાઈ ગયા હતા. તેઓ એક જ જાતની ચા પીવાના શોખીન, પણ શારદા દર વખતે નવી નવી ચા લઈ આવતી અને તેનો હાથ કોણ જાણે કેવો — ખબર જ ન પડે કે ચા બદલાઈ ગઈ છે. મહિનાઓ પછી શારદાએ ખુલાસો કર્યો ત્યારે ખબર પડી હતી. ત્યારે કેવા ચિડાઈ ગયા હતા! ઘડિયાળમાં અગિ-

ચારના ટકોરા પડ્યા એટલે ઊભા થયા. ખીચડી, છાશ, કેરી–કુંગળીનું કચુંબર ખાઈને તેઓ પાછા આડા પડ્યા. તેમનું માથું ખોળામાં–ના, તકિયા ઉપર હતું એક હાથ વડે દોરી પકડી હતી અને હીંચકો ખાતા હતા. ઉનાળાના તાપમાં આ હીંચકો કેટલું મોટું આશ્વાસન ! વાંચવાનું તો કેટલું બધું ઓછું થઈ ગયું હતું. અને વાંચવા બેસો તો ય શું ? ચોપડી હાથમાં પકડી નથી અને બીજી દુનિયામાં ખોવાયા નથી. એ માયાની દુનિયા બાળતી–દઝાડતી ચીંખતી–પીંખતી દુનિયા...ફરી પેલી આંખ ભારે થવા માંડી, ઉઘાડમીંચ થયા કરતી આંખોને મીંચાઈ જવા દીધી.

આંખ ખોલીને ઘડિયાળમાં જોયું તો પાંચ વાગી ગયા હતા. હવે નદી તરફ જવાનો વિચાર આવ્યો. જો કે હવે નદીમાં રહ્યું છે પણ શું ? સાવ સૂકી થઈ ગયેલી નદી. કાગળની હોડી પણ ન ચાલે. પણ બીજું કરવાનું શું ? એટલે સ્વસ્થ થઈને પગ ઉપાડ્યા. બહાર પગ મૂક્યો ત્યારે ખબર પડી કે સૂરજનો તાપ આકરો હતો, તેમાં ય બેચાર દિવસથી તો પવન પડી ગયો હતો એટલે અકળામણ વધારે થતી હતી. ઓળખીતા–પારખીતાઓની નજર પાર કરતાં કરતાં આગળ વધ્યા. હવે ધૂળિયો રસ્તો શરૂ થઈ ગયો હતો. બંને બાજુ કંઠારાની ઝાડીઓ હતી, એ ઝાડીઓ વટાવો એટલે ખેતરો શરૂ થાય. રસિકલાલની નજર આ ખેતરો ઉપર પડી. બબ્બે વરસથી ઉજ્જડ પડી રહેલાં ખેતરો કેવાં બિહામણાં લાગતાં હતાં. સાંજ પડવા આવી હતી. હજુ પેલી ધૂળ આછી આછી ગરમ લાગતી હતી.

રસિકલાલ ધીમે ધીમે નદીના ઘાટ ઉપર આવી પહોંચ્યા. આ જગ્યાએ કેવાં ભરપૂર પાણી વહેતાં હતાં. છોકરાંઓ ધુબાકા લેતાં હોય, પાણી ભરાતાં હોય, નાની નાની હોડીઓ તરતી હોય અને અત્યારે બધું જ ઉજ્જડ. માંડ ઘૂંટી પલળે એટલાં પાણી, પટ ખૂબ પહોળો હતો, પણ ત્યાં તો રેતી, કાંકરા ઊડતાં હતાં. આછો પવન હતો અને અચાનક તેમના મોં પર ફરફરતા પાલવની ઝાપટ વાગી, ઊડતા વાળની એકબે લટ સ્પર્શી ગઈ. એના સ્પર્શે તેમની દૃષ્ટિને ક્ષિતિજ સુધી વિસ્તારી. સામે તો પૂનમનો ચંદ્ર હતો. પણ આજે ક્યાં પૂનમ હતી ? રસિકલાલ મૂંઝાયા પણ સામે પૂનમનો જ ચન્દ્ર હતો. શારદાના કપાળ પરનાં ચાંદલા જેવો રાતો, ટહુકાર સાંભળ્યો–'જોયો ને !'

રસિકલાલ બાવરા બન્યા – સામે પાણી ખળખળ વહેતાં હતાં. દસબાર પગથિયાં પાણીમાં ડૂબેલાં હતાં. વાતાવરણમાં ઠંડક હતી. પાણીનો રંગ તો ક્યારનો કાળો થઈ ગયો હતો, પણ આ કાળા રંગની સામે શારદાનો ઉજળો

ચહેરો ઝગઝગતો હતો. ઝગમગ ઝગમગ ઝળહળ ઝળહળ ચહેરો પાણીને ખેંચતો હતો? એમાં ભરતી આવી કે શું? પાણી તો તેમની પાસે આવી રહ્યાં હતાં. આ ઘૂંટીએ અડી ગયાં. અડતાં અડતાં એ ગાતાં હતાં કે કોઈ બીજું ગાતું હતું?

પહેલે પગથિયે જઈ પગ મૂક્યો પાની સમાણાં નીર મારા વ્હાલાં,
બીજે પગથિયે જઈ પગ મૂક્યો ઘુંટણ સમાણાં નીર મારા વ્હાલાં.

પણ આ શું? બધે જ પાણી પાણી. ગૂંગળાવતાં ભમાવતાં પાણી. ભમરો હતો ભમરો. એમાંથી તેઓ બહાર આવ્યા. સામે જોયું તો ઘુંટી ડૂબે એટલાં જ પાણી હતાં. પેલો ચાંદલો, ટહુકાર, પૂનમનો ચાંદો – ક્યાં ગયું એ બધું? શારદા નહીં, ચાંદો નહીં, ચાંદલો નહીં, આસપાસ કોઈ નહીં; સાવ સૂનો ઘાટ, સેંકાર. તેમને પેલાં આછાં પાણીનો સ્પર્શ કરવાનું મન થયું. ઊભા થઈને નીચે ઊતરી આવ્યા. પાણીમાં ઊભા. તળિયું કેટલું સ્પષ્ટ હતું? પણ વહેતાં પાણીમાં બધી જ જડતા વહી ગઈ; પેલો થાક ઊતરી ગયો. હવે ઘેર જવાનો સમય થયો એમ માનીને તેઓ પાછા વળ્યા. વિક્રમના પત્રનો ઉત્તર આપી દેવો પડશે. શારદાએ પણ એવો જ ઉત્તર આપ્યો હતો ને! પોણા ઉપરની જિંદગી તો વહી ગઈ, હવે શું? પણ આ બાકીનાં એક-બે-પાંચ વરસનું શું? એ તો નિશ્ચલ થઈને બેઠાં હતાં, જરા ય ચસકવાનું નામ લેતા ન હતા. લો, આ ઘર આવી ગયું.

આંગણામાં ચમેલીએ ફૂલ ખેરવ્યાં હતાં. એ તો સારું કે વાડામાં કૂવો હતો અને તેનાં પાણી ઊંડાં ગયાં હોવા છતાં ખૂટી તો ગયાં ન હતાં. એટલે જ બહુ મુશ્કેલી પડતી ન હતી. આ વેલ અને પેલા છોડવા કૂવાનાં પાણીએ જ ઉછેર્યાં હતાં ને! એક જમાનામાં આ વેલ કેટલી બધી પાંગરી હતી? આખી અગાશી ભરીને એનો પથારો હતો – ઘરમાં જતાં પહેલાં અગાશીમાં પહોંચી ગયા. આ હમણાં કોનો પડછાયો ફરફર કરતાંક ને ઊડી ગયો? ના, કશું ઊડ્યું નથી. આ કોણ ઊભું છે? અરે આ તો શારદા! માથામાં ફૂલ પરોવતાં પરોવતાં શારદા ચમેલીની વેલ જોઈ રહી છે. કેટલાં બધાં ફૂલ! પણ આટલાં બધાં ફૂલ આવ્યાં ક્યાંથી? હજુ બે દિવસ પર તો અગાશીમાં આંટો મારી આવ્યા હતા. એટલાં બધાં ફૂલ ન હતાં. કેટલી ય ડાળીઓ પણ બોખરી થઈ ગઈ હતી, જરાક હાથ અડકાડો એટલે તડાક કરતી તૂટી જાય. અને અત્યારે? લીલાં પાંદડાં ચમક ચમક થાય છે, એના પરની ધૂળ ધોવાઈ ગઈ છે, ચાલ ત્યારે થોડાં ફૂલ તોડી લઉં એવી ઇચ્છા થઈ પણ હિંમત ન ચાલી. શારદા

તો રૂલ ચૂંટચે જ જતી હતી. હવે ભરાવદાર ગજરો બનાવશે—જ્યાં જશે ત્યાં નરી સુગંધ, નરી સુગંધ. શારદા પોતે જ સુગંધિની ન હતી? તેમનું નાક જ નહીં, આખી વ્યક્તિતા સતેજ બની બેઠી. તેઓ આગળ વધ્યા, ચૂપચાપ વધ્યા. શારદાને ચોંકાવી મૂકવી હતી ને!

'લો, આ જરા જુઓ. મોગરાનો ગજરો માથામાં પરોવ્યો છે. મને તો રાતથી જ શરદી થઈ છે. સુગંધ આવે છે કે નહીં?'

'હા...સુગંધ આવે જ છે. આ તો બટમોગરો છે. પણ તું હસે છે કેમ?'

'બની ગયા ને! મેં એક શરત મારેલી, મારી બેનપણી સાથે. એણે મને કહેલું ભરબજારમાં તારો વર તારા માથાને સૂંઘે ખરો? અને જુઓ—તમો માથું સૂંઘ્યું ને!'

એ હાસ્યના પડઘા ચારે બાજુએ હતા. આછાપાતળા પ્રકાશમાં તેઓ ચૂપચાપ સરતા હતા. શારદાને ઓચિંતી સ્પર્શીને તેઓ ચોંકાવી મૂકવા માગતા હતા. આ રહી...આ રહી...આ એની ગૂંથેલી પીઠ. આ આગળ સરી આવેલા ચોટલા, આ એના કાનની બુટ્ટી, એના પર કમળની પાંદડીની આછી આછી ભાત, આ એની પીઠની આછી રૂંવાટી; રસિકલાલે હાથ લંબાવ્યો. તે ચમેલીની સૂકી ડાળ પર અથડાયો, ડાળ તૂટી ગઈ. શારદાનાં કાન, બુટ, બુટ્ટી, પીઠ, રૂંવાટી—કશું જ ન હતું. તેઓ ભોંઠા પડ્યા. આંખ હવે બહુ રમત કરવા માંડી છે, હવે આ ઝાઝું વેઠાશે નહીં, આ આંખને વારવી પડશે, ડારવી પડશે. તેઓ સડસડાટ નીચે ઊતરી ગયા અને હીંચકા પર બેસી ગયા. હવે તો ખાસ્સું અંધારું થયું હતું, પણ તેમને અંધારામાં બેસી રહેવાનો કંટાળો આવતો ન હતો. આવી જ રીતે કેટલીય વાર તેઓ હીંચકા ઉપર ઝૂલ્યા હતા અને ઘીનો દીવો લઈને આવતી શારદાને પસાર થતી તેઓ હીંચકે બેઠા બેઠા જ જોયા કરતા હતા. દીવાની થરથર ધ્રૂજતી જ્યોતનું અજવાળું ચહેરા પર કેટલું સોહામણું લાગતું હતું. એના અણિયાળા નાક પર દીવાનો પ્રકાશ તરત જ સોનચંપાના રંગમાં ફેરવાઈ જતો હતો. આખો ઓરડો સોનચંપાના તેજમાં ઝગી ઊઠતો હતો. શારદા પણ દીવો મૂકીને હીંચકા પર બેસી ગઈ હતી; હીંચકો ઝૂલ્યા કરે છે, અંદરના ઓરડામાંથી પ્રકાશ રેલાયા કરે છે, બંને વચ્ચે અરવ સંવાદ ચાલ્યા કરે છે.

રસિકલાલે આસપાસ નજર કરી, ઘરમાં અંધારું હતું. વિક્રમ અને રેખા તો પૌલોમી સાથે મજા કરતાં હશે. શારદાના મરણને પણ ત્રણેક વરસ તો થવા આવ્યાં હતાં અને આ ત્રણ વરસમાં તો ત્રણ જન્મારા જોઈ કાઢ્યા.

પૃથ્વીનાં પ્રદક્ષિણા અને પરિભ્રમણ બંધ પડી ગયાં હતાં! ઋતુચક્રના પરિવર્તને પણ તેમની ભ્રમણાને પોષી, ખૂબ જ પોષી. આ ત્રણ વરસ એટલે જાણે ઉનાળાનો જ એક લાંબો દિવસ. આળસુ, અઘોરીની જેમ એ દિવસ ખસવા જ માગતો ન હતો. કેટલો ધકેલ્યો...કેટલો હાંકયો પણ ચસકવાનું નામ લેતો ન હતો. પણ કેવો સર્વભક્ષી! ઋતુઓનાં વૈવિધ્ય હોમાઈ ગયાં, વારતહેવારના આનંદ હોમાઈ ગયા, ખાણીપીણીના ઉત્સવો એમાં હોમાઈ ગયાં. કેટલું મોટું એનું પેટ હશે? તેઓ મૂંઝાયા પણ આ શું? આ ઠંડી લહેરખી કયાંથી આવી ચઢી? ના, ના. એ કયાંથી હોય? એની આશા છો કયારની છોડી દીધી હતી. ઊંડે ઊંડે એની ઘખના જાગતી હતી. ફરી પેલી લહેરખી અડી ગઈ. તેમની પીઠમાંથી એક ધ્રૂજારી પસાર થઈ ગઈ. પેલો અંધકાર કયાં સરી ગયો? આ તો નર્યો પ્રકાશ હતો, નર્યો પ્રકાશ. તેમના કાને વિવિધ અવાજો પડવા લાગ્યા. એક પળ પહેલાં તો કશું ન હતું? એકાએક આ મેળો કયાંથી?

મિત્રો હતા, સ્વજનો હતા. કયાંક પત્તાં, કયાંક કેરમ, રસોડામાં તળાતી વાનગીઓની સોડમ અને તેના છમકાર, દીવાનખાનામાં ઘોંઘાટ મચાવતા વિક્રમ-રેખા-પૌલોમી. અને પોતાની આસપાસ તો ખાસ્સી મહેફિલ. 'શારદાભાભી તો કમાલ છે...' 'શારદા તો જબરી', 'શારદાકાકીને તો કોઈ ન પહોંચે.' 'હંઅ...' એમના ગળામાંથી અવાજ નીકળ્યો, કશુંક બોલવા જતા હતા અને એ શબ્દો ગળી ગયા. ઊંડે ને ઊંડે એ શબ્દો વાગોળતા રહ્યા—'હા – એ છે તો બધું છે. જે દિવસે એ નહીં તે દિવસે કશું નહીં.'

શબ્દો ઘુમરાતા રહ્યા, અવાજો આવતા રહ્યા, સુવાસ અને સોડમ વિખરાતાં રહ્યાં. આંખ માંડી, ધારી ધારીને જોયું. શારદા અંદર હતી – કપડાંની ગડીઓ વાળતી હશે, નાનાં છોકરાંઓને આ કે તે આપીને રીઝવતી હશે. આખું ઘર ધબક ધબક કરતું હતું. ગંઠાઈ ગયેલો સમય પ્રવાહી બનીને સરી રહ્યો હતો. ખળખળ કલકલ અવાજ પણ સંભળાતો હતો. આસપાસ જે હતું તે બધું એમાં ફલવાતું ફલવાતું આગળ સરતું હતું. પણ પાછો અંધકાર છવાઈ ગયો. ખળખળ કલકલ અવાજ પણ શમી ગયો. વળી સ્તબ્ધતા. માત્ર હીંચકાની જ ગતિ અને એનો અવાજ. પણ પેલી ઠંડી લહેરખી પાછી આવી. આ પાછી શારદાની તો કોઈ રમત નથી ને? તેમણે હીંચકો થંભાવી દીધો. હા, આ તો એ જ લહેરખી છે, એની પાછળ પાછળ તો કેટકેટલું હશે. પેલાં કૂંડાં-છોડની હવે જરૂર પડશે. તેમનું રોમરોમ ખીલવા માંડયું. શરીરમાં મીઠી ધ્રૂજારી પ્રસરી ગઈ; કાન માંડયા, ધીમા ધીમા અવાજો શરૂ થયા – ધૂળની ડમરીઓમાં ઘણું

બધું ઊડતું હશે – હા, આ તો હીંચકાનો અવાજ આખેઆખો ધ્રૂજે ત્યારે જ આવો અવાજ થાય. બીજા અવાજ પારખવા બેસે ત્યાં તો એક મોટી ગર્જના થઈ. હીંચકા પરથી પડતા પડતા તેઓ રહી ગયા. આંખોને આંજી દેતો તીવ્ર પ્રકાશ થયો. ઘરનું નવું પરિમાણ જોવા મળ્યું, ફરી ગડગડાટ થયો. બારીઓ પછડાવા માંડી. તેઓ તરત ઊભા થઈ ગયા અને બારીઓ વાસી આવ્યા. પવન સાંય સાંય કરીને ખૂણેખૂણે ઘૂમી વળતો હતો. ડમરું, ડાકલા, નગારા વાગવા માંડયા. પ્રકાશ અને અંધકારની સંતાકૂકડી શરૂ થઈ ગઈ. હીંચકા પર બેઠા બેઠા આખું આંગણું અને આંગણાની પારનું સઘળું દેખાતું હતું. ઉનાળાના આળસુ અને બાફભર્યા દિવસને પવનની એક થાપટ વાગી અને ક્યાંનો ક્યાં ફંગોળાઈ ગયો. અને હાશ, આ આકાશ વરસવા માંડયું, ગાંડુંતૂર બનીને વરસતું હતું – પોતાની પાસે જે છે તેમાંથી જરા જેટ-લુંય પોતાની પાસે રાખી મૂકવું ન હતું. તેમના મોં પર પાણીનાં ફોરાં પવ-નને કારણે અથડાતા હતા – દશેક ફૂટ દૂર હતા તો પણ ભીંજાઈ રહ્યા હતા. કેટલી બધી ઠંડક, હવે તો કાયા ધ્રૂજવા માંડી, પણ એની પરવા કર્યા વિના ઊભા રહ્યા.

પછી તો વરસાદ વરસતો રહ્યો, ચાર દિવસ સુધી વરસતો રહ્યો. ધરતી ધરાઈ ગઈ, અનેક વાર ધરાઈ ગઈ. નદીનાળાં-બંધ-સરોવરો છલકાઈ છલકાઈને વહેવા માંડયા. બહાર નીકળવાનું મન થતું હતું પણ ક્યાંય જઈ ન શકાયું. શરીર પર થોડો તપારો પણ રહ્યો. ગરમ ગરમ ચા પીને હૂંફ મેળવતા રહ્યા, મરીના દાણા લસોટાતા રહ્યા, વચ્ચે વચ્ચે આદુ, તુલસી, ફૂદીનાના ઉકાળા પણ પીવાતા રહ્યા, સાંજે સાંજે બેત્રણ ચમચી લોટ ઘીમાં સેકેલી ગંઠોડાવાળી રાબ પીવાતી રહી અને જરા જરા અવરજવર પણ થતી રહી.

આમ છતાં વરસાદે અને તાવે તેમના ઘરને કોઈ અજાણ્યા ટાપુમાં ફેરવી નાખ્યું છે એવો વહેમ તેમને રહ્યા કર્યો. કદાચ આ તપારો તેમને જીવનની અન્તિમ અવસ્થાએ પહોંચાડી દેશે. સારું. બહુ જીવી જોયું. આટલું બસ, આ દિવસોમાં પેલી માયાવી છાયા સતત આસપાસ ફરતી રહી. ક્યારેક રસોડામાં કપ-રકાબી ખખડવાના, ચા-ખાંડના ડબ્બા ઉઘાડ-વાસ થવાના અવાજ આવ્યા કરતા. રસિકલાલ રાહ જોઈને પડી રહેતા – હવે ચા ઉકળવા માંડી હશે, એની વાસ લેવા શારદા જરા ઝૂકી હશે, જરા વારે ચા ગાળી કરીને એ લઈ આવશે. ટ્રેમાં ચાના કપ હશે, સાથે બિસ્કિટ હશે કે દહીંકેળાંમેથી વાળી ભાખરી હશે. આ આવતી જ હશે, આ આવી લાગે છે. તેઓ પડખું ફરીને સૂઈ જતા. કોઠ

પર શબ્દો રમાડવા માંડતા. 'પાંચ મિનિટ, બસ પાંચ જ. મોડી રાતે સૂતો છું.' એક વખત આવી જ રીતે સૂઈ રહ્યા. પાંચ મિનિટ, દસ મિનિટ, પચીસ મિનિટ. તેઓ અકળાઈ ગયા, ગુસ્સે થયા. કોઈ આવ્યું નહીં. મોંમાથે ઓઢીને સૂઈ ગયા. 'આ તે કંઈ રીત છે? બાર શરત—પગથિયાં રમતી હોઈશ કે કૂકા ઉછાળતી હોઈશ ત્યારથી જ તને અંચઈની આદત હશે. પણ શારદા, છેલ્લી અંચઈ તો ભારે પડી ગઈ. ભાઈશાબ, ખૂબ ભારે પડી ગઈ.'

તાવ ઊતરી ગયા પછી પણ એકાદ દિવસ તેઓ પથારીમાં પડી રહ્યા. અશક્તિ ખાસ્સી આવી ગઈ હતી. પડોશના ઘરની છોકરી આવીને ખબરઅંતર પૂછી જતી હતી, ખીચડી, કઢીભાત જેવું ઢાંકી પણ જતી હતી. પણ છેવટે કંટાળીને ઊભા થઈ ગયા. શરીર અને મન હળવાં કરવા ગરમ પાણીએ ખૂબ નાહ્યા. બહુ વખતે નિરાંતે ચા બનાવી. પીતાં પીતાં આંગણામાં ઊભા રહ્યા. સામે જોયું તો કેટલું બધું ઊગી નીકળ્યું હતું. ફરી આ લીલાં ચળકતાં પાંદડાંઓમાં શારદાને ચમકચમક થતી જોઈ. ચા પીને કબૂતરને ચણ નાખવા હાથમાં જુવારના દાણા લીધા. સૂર્યપ્રકાશમાં એ પણ ઝગમગતા હતા. પાછળ વાડામાં જઈને જોયું તો ત્યાં પણ કેટલું બધું ઊગી નીકળ્યું હતું. ખરપડી લઈને બધું સરખું કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ તરત જ થાક લાગ્યો એટલે ઊભા થઈ ગયા. નાહ્યા ન નાહ્યા બધું સરખું થઈ ગયું. પણ બે ચાર ચાસ પાડ્યા જ છે તો ચાલ એમાં જુવાર રોપી દઉં એમ વિચારીને દાણા વાવી દીધા. જમીન સરખી કરી દીધી. હવે વરાપથી બેએક દિવસમાં જ કૂંપળ ફૂટશે, છોડ થશે, સમય જતાં નર્યા તેજથી ઝગમગતા, આંખોમાં વસી જતા મોતીનાં ઝૂમખાં લટકતાં થશે, એકએક મોતીમાં શારદા ઝગમગવા માંડશે. ત્યાં લીમડાના નાના નાના છોડ પણ ઊગી નીકળ્યા હતા. આમ જ ગણી કાઢ્યા, પંદરવીસ તો હતા જ. પડોશના લીમડાની લીંબોળીઓની એ કૃપા. 'બસ, પહેલા વરસાદે લીંબોળીઓ ટપોટપ ખરવા માંડે, જતાં-આવતાંના પગથી એ ખૂંદાય અને એની ભેજીલી, માદક વાસ... મારું ચાલે તો રસ્તાની બંને બાજુ લીમડા જ લીમડા ઉગાડું.'

રસિકલાલની આંખો આગળ દૃશ્ય ભજવાવાં માંડ્યાં, તેઓ શારદાની સાથે લીમડાથી ખીચોખીચ રસ્તા પરથી પસાર થઈ રહ્યા છે, ક્યારેક ચૈત્રની ચાંદનીમાં, ક્યારેક વૈશાખની વંટોળી સાંજે, ક્યારેક શિયાળાની વહેલી સવારે તો ક્યારેક ઝરમર ઝરમર વરસતાં વરસાદમાં. 'શારદા..., શારદા' તેમનાં ગળામાંથી અવાજ નીકળી ન શક્યો. તેમની આસપાસ આ નવા લીમડા હશે,

ગરમાળા હશે, પાને પાને હસતી શારદા હશે. હસતાં હસતાં ઝળહળતી હશે અને ઝળહળતાં ઝળહળતાં હસતી હશે.

ફરી પવન વાવા માંડ્યો એટલે રસિકલાલ ચોંક્યા. 'ચાલ, કરસન માળીને બોલાવી લાવું.' કહીને તેઓ ચંપલ પહેરીને બહાર નીકળ્યા, ઝાંપો બંધ કર્યો. પણ આ અવાજ શાનો ? હીંચકો ઝૂલતો હતો, શારદા ઝૂલતી હતી. 'જાઓ છો તો મીઠો લીમડો લેતા આવજો.' રસિકલાલે મોં ફેરવી લીધું–'અરે, સંભળાય છે ને ?' રસિકલાલે પાછું ફરીને જોયું પણ નહીં. બબડ્યા–'જા, નથી લાવવાનો. અંચઈ કરે છે અને પાછી હુકમો આપે છે ? આવું–આવું કરવાનું શારદા ?'

૧૦–૯–૧૯૮૮

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં બે મૂલ્યવાન પ્રકાશનો

કાવ્યવિવેચનની સમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ
મૂલ્ય : ૪૫ રૂપિયા

પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન : સં. નીતિન મહેતા
મૂલ્ય : ૨૦ રૂપિયા

ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટના સભ્યોને તથા એતદ્ પરિવારના
સભ્યોને ખાસ વળતર

સંપર્ક : ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ.
વડોદરા–૩૯૦૦૦૨

ત્ઝવેન તોદોરોવ

કાવ્યનું સત્ય

સાહિત્યવિચારણાના ક્ષેત્રે છેલ્લાં સો વર્ષોમાં એક મોટી ક્રાન્તિ આવી છે. ભલેને કશીક હિંસક ઊથલપાથલ થઈ ન હોય તેમ છતાં કળા ક્ષેત્રે નિષ્ણાત વ્યક્તિઓની માન્યતાઓમાં આમૂલ પરિવર્તન આવ્યું છે અને ક્રાન્તિકારી વિચારણાઓ પ્રગટી છે, હા–સ્વાભાવિક રીતે ક્રાન્તિ પહેલાં અને પછી અપવાદો હોઈ શકે.

સાહિત્યવિષયક પ્રાચીન ગ્રીકકાલીન વિચારણાઓથી આ અદ્યુનાતન વિચારણા ખૂબ ભિન્ન છે, વચગાળામાં ઘણા ભિન્ન ભિન્ન મતો પ્રગટતા રહ્યા એ સાચું આમ છતાં આ બધા મતોમાં એક સર્વસામાન્ય લક્ષણ તો હતું જ. સાહિત્ય નામનો પદાર્થ માનવજગત વિશે એક વધારે સારી સૂઝ પ્રગટ કરે છે અને સાહિત્યનો સંબંધ મૂલ્યો સાથે જોડી શકાય છે. કવિતાએ આનંદ તો આપવો જ જોઈએ પણ સાથે સાથે ઉપદેશ આપવો જોઈએ, વળી 'પ્રકૃતિનું અનુકરણ' કરવું જોઈએ. સ્વાભાવિક રીતે આમાંથી કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થયા અને વિવાદ શરૂ થયા. સાહિત્યમાં 'ઉપદેશ' કેવી રીતે આણી શકાય ? અને કયાં મૂલ્યોની વાત થઈ રહી છે. 'અનુકરણ'નો અર્થ કેવી રીતે ઘટાવશો ? એ આબેહૂબ નકલ છે ? પ્રકૃતિ એટલે શું ? પદાર્થો જેવા દેખાય છે તેવા કે તેમનું હાર્દ ? કે પછી કંઈક વિશેષ ? પણ આ બધો વિવાદ ગમે તેવો ઉગ્ર હોય તો પણ એ મુદ્દાઓ છેડનારા એક બાબતમાં તો સંમત થતા જ હતા કે

સાહિત્ય સત્ય પ્રગટ કરે છે અને તે મૂલ્યોના જગત સાથે સંકળાયેલું છે. સર્વસંમતિથી સધાયેલી આ માન્યતા છેલ્લી સદીના વિવેચનવિચારમાંથી અદૃશ્ય થઈ ગઈ છે. જૂના પ્રશ્નોના નવા ઉત્તરો શોધવાને બદલે આ નવા વિવેચકો એમ કહે કે આ પ્રશ્નો જ નિરર્થક કે અપ્રસ્તુત હતા.

જે પદ્ધતિથી આ જૂની સમસ્યાને ફગાવી દેવામાં આવી છે તે પદ્ધતિ પણ એકસરખી રહી નથી. વધારે પડતા સરલીકરણનું જોખમ વહોરીને પણ બે મુખ્ય પ્રવાહમાં આધુનિક વિવેચનવિચારને વિભાગી શકાય. આ સદીમાં સાહિત્યવિવેચકો બે મોટા વર્ગમાં વહેંચાઈ ગયા છે. આમાં પહેલો પ્રવાહ ઇતિહાસવાદી (Historicist) નહીં તો ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણ અપાવનારાઓનો છે. ખૂબ ઝીણવટથી જોઈએ તો સત્ય અને મૂલ્ય વિશેના પ્રશ્નો આ વિવેચન-ધારામાંથી અદૃશ્ય થઈ ગયા નથી પણ એ અંગેની તેમની વિચારણા ધરમૂળથી બદલાઈ ગઈ છે. પરંપરાગત વિવેચનામાં ઉપદેશ પામવા કે જગત વિશેનું જ્ઞાન મેળવવા તમારે સાહિત્યકૃતિઓથી જ શરૂઆત કરવાની રહેતી હતી. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણમાં તમે જગત, જગતમાં જોવા મળતાં મૂલ્યોથી આરંભ કરો અને પછી જે જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય તેના સન્દર્ભમાં સાહિત્યકૃતિનો વિચાર કરો. આ પ્રકારના ઐતિહાસિક વલણનું દૃષ્ટાન્ત શોધવું હોય તો કોઈ માર્ક્સવાદીને ટાંકી શકાય. એ એમ નહીં પૂછે કે કોઈ કૃતિ આપણે જે જગતમાં જીવીએ છીએ તેની સારી સમજ પ્રગટાવે છે કે નહીં પણ સર્જક જે સમાજમાં જીવતો હતો તેનાં હિત અને મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ કેટલી હદે કૃતિમાં પ્રગટાવે છે તેની તપાસ કરશે. વળી ઇતિહાસવાદી અભિગમમાં કોઈ વિશિષ્ટ સંદર્ભથી પર રહીને કોઈ સનાતન સત્ય કે મૂલ્ય હોતાં નથી, એટલા જ માટે સનાતનની શોધ મિથ્યા બની રહે છે, એ એક ભ્રાન્તિ હોઈ શકે, ઇતિહાસકારનું કાર્ય એ ભ્રાન્તિને દૂર કરવાનું અને સમજાવવાનું છે. અહીં આગળ સત્ય અને મૂલ્ય વિષયક પ્રશ્નો કૃતિના વાચન પૂર્વે રજૂ કરવામાં આવે છે, જે જગતમાં એ કૃતિ અસ્તિત્વમાં આવી એ જગતને કૃતિ કેવી રીતે અભિવ્યક્ત કરે છે, રૂપાંતરિત કરે છે કે પ્રતિબિંબિત કરે છે જાણવામાં ઇતિહાસવાદીને વધારે રસ હોય છે. વળી એ જગત તો હમેશા વિશિષ્ટ હોય છે કારણ કે સમયના, સ્થળના, કોઈ ચોક્કસ બિંદુએ તે રચાયું હોય છે અને જેણે એ કૃતિ રચી તે વ્યક્તિની કોઈ વર્ગ પ્રત્યેની વફાદારી પણ તેમાં પ્રગટ થતી હોય છે.

વાસ્તવમાં જોવા જઈએ તો સત્યને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી આ ઇતિહાસ-વાદી અભિગમમાં એક શક્ય અપવાદ છે. સત્યના સર્વસામાન્ય પતનમાંથી

વિશિષ્ટ સત્ય તો બચી જાય છે અને એ તો ઇતિહાસકારની પોતાની જ માન્યતા છે, આ ઇતિહાસકાર પોતાની સ્થિતિના અપવાદને બાદ કરતાં બધું જ તો સાપેક્ષ ઠરાવતો રહે છે. કોઈ ઇતિહાસવાદી પ્રતીતિ એ રીતે સિદ્ધાન્ત બની શકે. મને યાદ છે, બલ્ગેરિયામાં પ્રાથમિક શિક્ષણ લેતી વખતે મને શીખવવામાં આવ્યું હતું કે બધી જ કૃતિઓ ઐતિહાસિક રીતે અને પ્રાદેશિક રીતે નિયત થતી હોય છે, આમ છતાં તે બધી કૃતિઓ માર્ક્સવાદી કે લેનિનવાદી સિદ્ધાંત તો આલેખે જ. કાં તો ઉત્તમ રચનાઓમાં એ સિદ્ધાન્તની સીધેસીધી અભિવ્યક્તિ કરવામાં આવે કાં તો બાકીની રચનાઓમાં એ સિદ્ધાન્તનો પ્રતિકાર કરવામાં આવે.

સાહિત્યવિવેચકોની બીજી ધારા સંરચનાગત અથવા સંરચનાવાદી અભિગમ અપાવનારાઓની છે. આ ધારાના વિવેચકનું કાર્ય કૃતિનું કે સાહિત્યપ્રકાર તરીકે ઓળખાતી કૃતિઓના સમૂહનું નિર્માણ કરતાં ઘટકોની ઓળખ આપવાનું અને તેમનું વર્ણન કરવાનું છે. આ વિવેચકો પ્રત્યક્ષ રીતે કહેતા નથી કે સાહિત્યકૃતિને સત્ય અથવા મૂલ્ય સાથે સંબંધ નથી હોતો પરંતુ આ પ્રશ્નોમાં તેમને જરા પણ રસ નથી પડતો એનાથી તેમનો અભિગમ સૂચવાઈ જાય છે. સત્ય અને મૂલ્યને બદલે તેમને શૈલીગત સંરચનાઓમાં, કથનાત્મક રૂપાકૃતિ(configuration)ઓમાં અને વિષયવસ્તુગત અભિવ્યક્તિઓમાં વધારે રસ પડે છે અર્થાત્ તેમને કૃતિના અંતર્ગત વિશ્વ સિવાય બીજા કશામાં રસ પડતો નથી. અહીં પણ ઇતિહાસવાદીની જેમ પરાસત્યના સ્વરૂપમાં અપવાદ મળી આવે છે. સાહિત્યવિવેચક કૃતિ અને સત્ય તથા મૂલ્ય વચ્ચેનો સંબંધ તપાસી શકે, પરંતુ સાહિત્યકૃતિ અચૂકપણે વેરવિખેર જ હોય છે, તે એટલા જ માટે તે કશું જ પ્રતિપાદિત ન કરી શકે અને તે પોતાનાં મૂલ્યોને વિસ્થાપિત કરે છે. વિવેચક આ બધું શોધવા માગે છે. વધારે સારી રીતે કહેવું હોય તો તે આ નક્કી કરવા માગે છે કારણ કે તે એનો ઉત્તર પહેલેથી જાણે છે અને એ જ તેનો વિવેચન સિદ્ધાંત છે. આને જ કૃતિનું વિઘટન કહેવાય. આધુનિક સંરચનાવાદીએ તો કૃતિના સત્યનો પ્રશ્ન જ ઉડાવી દીધો હતો જ્યારે આ અનુઆધુનિક સંરચનાવાદી એ પ્રશ્નનો મુકાબલો કરવા માગે છે પણ આ પ્રશ્નનો ઉત્તર કદી મળવાનો નથી એમ તે સ્પષ્ટપણે માને છે. સાહિત્યકૃતિ એક જ સત્ય પ્રગટ કરી શકે અને તે સત્ય કયું?—સત્યનું અસ્તિત્વ જ નથી અથવા તો સત્યને કદી પામી શકાતું નથી. ઇતિહાસવાદીના અને અનુઆધુનિક સંરચનાવાદીની આ બે અપવાદરૂપ ભૂમિકા બધા જ

સાપેક્ષવાદ અને બધા જ સંશયવાદ પાછળ રહેલા વિરોધાભાસનાં જ ભિન્ન ભિન્ન રૂપ છે. સાપેક્ષવાદ–સંશયવાદ પાછળ શું રહેલું છે–સાપેક્ષવાદી સિદ્ધાન્તના અપવાદને બાદ કરતાં બધું જ સાપેક્ષ છે; સંશયવાદના સિદ્ધાન્ત સિવાયના બધા જ સિદ્ધાન્તો ખોટા છે. આપણે વધારામાં ઉમેરવું જોઈએ કે આધુનિક સમયમાં દેખીતા વિરોધાભાસોએ આવા સિદ્ધાન્તોના ફુગાવાને કોઈ કોઈ રીતે અટકાવ્યો નથી.

કોઈ પૂછી શકે કે સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રે આ શાંત ક્રાંતિ શા માટે પ્રગટી? આ પ્રશ્નનો એક આંશિક ઉત્તર તો એ છે કે આ સર્વસંમતિ માત્ર વિવેચકોના સમુદાય પૂરતી જ મર્યાદિત છે. એક વાર જ્યાં તમે સાહિત્યનું અધ્યયન કરાવતા વર્ગોમાંથી બહાર પગ મૂકો અથવા સાહિત્યના વિદ્વાનો માટે જ પ્રગટ થતાં સામયિકોનાં પૃષ્ઠોની બહાર જઈ ચઢશો તો તરત તમને પરંપરાગત દૃષ્ટિકોણ નજરે પડશે. તત્ત્વચિંતકો અને રાજકારણીઓ, મનોવિજ્ઞાનીઓ અને નૃવંશશાસ્ત્રીઓ, લેખકો અને સામાન્ય વાચકો–આ બધા જ સાહિત્ય પાસે આનંદ અને ઉપદેશની અપેક્ષા રાખે છે, તેમને આપણા વિવેચનમાં બહુ ઓછો રસ પડે છે. તેઓ જ્યારે 'કિંગ લિયર' વાંચવા બેસે છે ત્યારે માનવ જરૂરિયાતો વિશે શેક્સપિયર જે કહે છે તે સાચું છે કે ખોટું, ગૂંચવાડો ઊભો કરે છે કે આપણા જ્ઞાનને સમૃદ્ધ કરે છે એમાં તેમને રસ પડે છે; તેઓ એ પ્રશ્ન ઉઠાવતા નથી કે સોળમી સદીના ઇંગ્લેંડના જીવનનું આ કે તે પાસું કૃતિના આ કે તે અંશની સમજૂતી આપે છે કે નહીં. તેઓ જ્યારે 'ધ ઈડીઅટ' વાંચે છે ત્યારે તેની સંરચનામાં તેમને રસ પડતો નથી. પણ દોસ્તોએવ્સ્કી દ્વારા નિરૂપિત આનંદલાલસાના ગણિતમાં તેમને રસ પડે છે. એટલે સાહિત્યવિવેચનમાં આવેલી ક્રાન્તિની સમજૂતી સાહિત્યવિવેચનમાંથી જ શોધવી પડે, બીજે ક્યાંયથી નહીં.

આપણા પ્રશ્નનો ઉત્તર વિવેચકો જે જ્ઞાન ધરાવે છે તેની પ્રકૃતિ વિશેના વિચારમાંથી ન શોધી શકાય? આ વિચાર વૈજ્ઞાનિક મોડેલ દ્વારા અત્યન્ત પ્રભાવિત થયેલો જણાય છે; અને તે પણ એટલે સુધી કે આ બે સંજ્ઞાઓ એકબીજાનો પર્યાય બની જતી લાગશે. એવું કોઈ જ્ઞાન નથી (સાચું જ્ઞાન, સારું જ્ઞાન) જે વૈજ્ઞાનિક ન હોય. કારણ કે લોકો એમ માનતા થયા છે કે જો કશું પણ સત્ય હશે તો તેને રસાયણવિજ્ઞાન, જીવવિજ્ઞાનનાં પુસ્તકોમાં જોવા મળતી ધારણાઓના સ્વરૂપમાં રજૂ કરી શકાશે અને લોકો સ્વીકારતા થયા છે કે સત્યને ગીત સાથે સંબંધ નથી (કેટલાક ક્રાન્તિકારી વિવેચકોની દૃષ્ટિએ સત્યને સાહિત્ય વિવેચન સાથે કે ઇતિહાસ સાથે પણ સંબંધ નથી.) જો પહેલા

પ્રકારના જ્ઞાનને વિજ્ઞાન (અથવા તેના કોઈ મૉડેલ સુધી સીમિત કરવામાં આવે તો કવિતાને જ્ઞાન સાથે સંબંધ નથી (આ હકીકતને સ્વીકારો અથવા તિરસ્કારો) એવી ભૂમિકા સ્વીકારવામાં કોઈ બાધ નથી. આ પ્રકારની કાવ્યવિભાવના વિજ્ઞાનના સમકાલીન દૃષ્ટિકોણ સાથે વિસંવાદી નથી અને એ વિજ્ઞાનની જ આડઅસર છે, જ્યાં તમે વિસંવાદિતાની અપેક્ષા રાખો ત્યાં સંવાદિતા જોવા મળે. આ અભિગમ બદલીને કવિતાને જ્ઞાન સાથે સંબંધ છે એમ કહેવાનો અર્થ એ થયો કે આપણે માત્ર કાવ્યના જ નહીં જ્ઞાન વિશેના આપણા દૃષ્ટિકોણને પણ બદલી રહ્યા છીએ.

સમકાલીન સાહિત્ય વિવેચનનું આવું ચિત્ર આપવા પાછળ મારો આશય એ નથી કે આપણે આ આખી વાત ભૂલી જઈને જૈસે થેની પરિસ્થિતિ સ્વીકારી લેવી જોઈએ. ઇતિહાસ અથવા સંરચનાના અભ્યાસની પ્રસ્તુતતાનો અસ્વીકાર કરવો એ તો મૂર્ખામી કહેવાય. સાહિત્યકૃતિઓ તેમનાં ઘટકોની અત્યન્ત સૂક્ષ્મ, સંકુલ સંરચના છે એ તો સ્વયંસ્પષ્ટ છે અને આપણા પુરોગામીઓ કરતાં વધારે સારી રીતે તેમનું પૃથક્કરણ આપણે કરતા થયા છીએ. એ સાહિત્યકૃતિઓ એક સામાજિક અને સૈદ્ધાન્તિક સંદર્ભમાં અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને સાહિત્યકૃતિ સમજવા માટે એ સંદર્ભની જાણકારી અનિવાર્ય છે. આ નવા અભિગમોને વિકસાવવામાં મેં મારી શક્તિ પ્રમાણે થોડું ઘણું અર્પણ પણ કર્યું છે. સાહિત્યકૃતિની સંરચનામાં રહેલા રસાનુભવના અંશને કે તેના ઐતિહાસિક અંશોને પદ્ધતિઓમાં રૂપાંતરિત કરવા સામે અને આ પદ્ધતિઓને કોટકિલ્લાઓમાં ઢાળવા સામે મારો વાંધો છે, જે અંશતઃ જ્ઞાન છે તેને સંપૂર્ણ જ્ઞાનમાં ફેરવી નાખવાની પદ્ધતિ સામે વાંધો છે. એને કારણે તેમના ક્ષેત્રમાં ન આવતા અનુભવના સઘળાં પાસાં કે અંશોના અસ્તિત્વનો જ તેઓ અસ્વીકાર કરે છે. ઇતિહાસવાદી કે સંરચનાલક્ષી વિચારસરણીમાં ન માનો તો પણ ઇતિહાસ અને સંરચના માટે આદર હોઈ શકે. ઐતિહાસિક અભિગમની જેમ સંરચનાલક્ષી પૃથક્કરણ પણ કાવ્યના સત્યનો પ્રશ્ન બાજુ પર રાખે છે અને એમાં કશું આઘાતજનક નથી; કાવ્યના સત્યને લગતો પ્રશ્ન જ અપ્રસ્તુત છે અને એવો પ્રશ્ન ઉઠાવવો એ અશાસ્ત્રીય છે–અસૈદ્ધાન્તિક છે એવી દલીલ જ્યારે તેઓ કરવા માંડે છે ત્યારે જ વાંધો આવે છે. આ બંને અભિગમની પ્રસ્તુતતાનો અર્થ એવો નથી થતો કે સાહિત્યવિવેચનના બીજા બધા જ અભિગમોને બાજુ પર મૂકી દેવા. કાવ્ય સત્યની અને મૂલ્યની શોધ કરે છે–અથવા એ શોધ પણ કરે છે. આ હકીકતનો સ્વીકાર કરવામાં અને એ શોધ કેવી રીતે કરે છે તેની નક્કર ભૂમિકાએ તપાસ કરવામાં કશી શરમ લાગવી ન જોઈએ.

એટલે જો હવે 'કાવ્યના સત્ય'નો પ્રશ્ન હું ચર્ચું તો એનું એક કારણ એ પણ છે કે એની સાથે સંકળાયેલા પ્રશ્નોની આસપાસ વાચાળ શાંતિ પ્રવર્તે છે. પણ મેં કહ્યું તે પ્રમાણે આ શાંતિ હમેશ ન હતી (આજે પણ સર્વત્ર શાંતિ નથી.) આ વિષયમાં ભૂતકાળના ત્રણ સાહિત્યકારોની વિચારણાઓની આછી રૂપરેખા આપવાનું મેં નક્કી કર્યું છે અને એ ત્રણ છે લેસિંગ, બૉદલેર અને ટી. એસ. એલિયટ. મેં પસંદ કરેલા ત્રણ સાહિત્યકારોનાં વ્યક્તિત્વ અત્યન્ત ભિન્ન છે; ત્રણે ભિન્ન ભિન્ન સદીઓના છે, ભિન્ન ભિન્ન દેશોના છે, ભિન્ન ભિન્ન વિચારણાઓ ધરાવે છે; એક સાહિત્યકાર ગાનવતાવાદી છે, એક રોમેન્ટિક ધારાનો છે અને એક રૂઢિચુસ્ત વિચારધારાનો છે, આ ત્રણેમાં એક વસ્તુ સમાન છે અને મારી ચર્ચા માટે એ ખૂબ જ મહત્ત્વની છે. આ ત્રણે વિચારકો કાવ્યના અને હકીકતોના તથા મૂલ્યોના જગત વચ્ચે અનિવાર્ય સંબંધ છે એમ માને છે, એટલે તેઓ કાવ્યના સત્ય સાથે સંબંધ રાખે છે.

જો હું બૉદલેરથી આરંભ કરું તો એનું કારણ એ નથી કે બધી જ વખતે ફ્રેન્ચ લોકો અગ્રિમતા ભોગવતા હોય છે પણ વર્તમાન કળા વિચાર અને કવિતાની રોમેન્ટિક વિભાવના અગ્રગણ્ય સ્થાન ભોગવતી લાગે છે અને જગતમાં બૉદલેર એ વિભાવનાનો અત્યન્ત સમર્થ પુરસ્કર્તા હતો. અહીં ઈમારતના આગલા ભાગ અને મૂળ ઇમારત વચ્ચેનો ભેદ ધ્યાનમાં રાખવો જોઈએ. ઇમારતનો આગલો ભાગ એટલે કળા કળા ખાતરની વિભાવના, કારણ કે આ સૂત્રના સ્વાભાવિક અર્થઘટનનો જ એ એક ભાગ છે.

એડગર એલન પોના કાવ્યશાસ્ત્રમાંથી પોતાના વિચારો સહજ કરીને અને ઉપદેશાત્મકતાનો અસ્વીકાર કરીને બૉદલેર એ જ રીતે તેની અનિવાર્ય ઉપપત્તિઓ તરીકે સત્ય અને નીતિની વિભાવનાઓનો પણ અસ્વીકાર કરે છે. દા. ત. કાવ્ય તો અસત્યના પક્ષે છે, સત્યના પક્ષે નહીં, તે પ્રચાર કરતું નથી પણ નિર્હેતુકતા ધરાવે છે. કાવ્યનું લક્ષ્ય કાવ્ય સિવાય બીજું કશું નથી, તે આત્મનિર્ભર છે. એટલે જ 'ફ્લાવર્સ ઑવ્ ઇવીલ'ની પ્રસ્તાવનામાં બૉદલેર કહે છે — 'સારાં કાર્યોને સુંદર ભાષા સાથે ગૂંચવી નાખવા સામે ચેતતા રહેવું જોઈએ' વળી તે ઉમેરે છે— 'કવિ કોઈનો પક્ષકાર નથી. નહીંતર તો તે સામાન્ય કક્ષાનો મર્ત્ય માનવી હોત.' એવી જ રીતે સત્યના સન્દર્ભે તે લખે છે: 'કાવ્યનું લક્ષ્ય સત્ય નથી પણ કાવ્ય પોતે છે. સત્યને ગીત સાથે કોઈ સંબંધ નથી.' બૉદલેરને પોતાની પ્રવૃત્તિમાંથી અને એ દ્વારા સર્જાતી કેટલીક ટેકનિકલ સંદિગ્ધતાઓમાંથી જ આનંદ મળી રહે છે.

જો બોદલેરની વિચારણાને આગળ ચર્ચેલી ભૂમિકામાં ઢાળવામાં આવે તો તેનું સ્થાન કાવ્યગત સત્યના પુરસ્કર્તાઓમાં નહીં પરંતુ સંરચનવાદના છડીદારોમાં જ હોઈ શકે (એવું સ્થાન ધરાવે છે પણ જરા જુદી રીતે) પણ બોદલેરની વિચારણાનો સૂર આ નથી. તે માત્ર કવિ બનવા માગે છે પરંતુ એને માટે કવિ હોવું એ એક મિશન છે અને એ મિશન સાથે ગંભીર ફરજો સાથે સંકળાયેલી છે. સત્ય કે સદ્‌ની શોધ માટે કાવ્યે પોતાને જોતરવાનું નથી હોતું કારણ કે તે પોતે જ સત્ય અને સદ્ પ્રગટાવે છે; કાવ્યની બહાર રહેલાં સત્ય અને સદ્ કરતાં કાવ્યની અંતર્ગત જોવા મળતાં સદ્ અને સત્ય ચઢિયાતી કક્ષાનાં છે. કળા તટસ્થ હોય છે કારણ કે તે માત્ર સૌન્દર્યને જ આશ્રિત રહે છે, અને તટસ્થતા સૌન્દર્યની લાક્ષણિકતા છે; પણ તટસ્થતાનો ગુણ માનવજગતની શ્રેષ્ઠતમ અભિવ્યક્તિ અર્થાત્ ઈશ્વર (સત્ય અને શિવનો મૂર્તિમંત અવતાર)નો પણ ગુણ લેખાયો હતો. સેંટ ઓગસ્ટાઈને કહ્યું હતું તે પ્રમાણે બીજા બધા જ પદાર્થો અને અસ્તિતાનો ઉપયોગ થાય છે, એકમાત્ર ઈશ્વરનો જ આપણે આનંદ અનુભવીએ શકીએ છીએ. પણ હવે આપણે જોઈએ છીએ કે કાવ્યકૃતિને અને તેના કર્તાને ગૌરવવંતુ સ્થાન આપવામાં આવ્યું છે.

આની જ પરિણતિરૂપે બોદલેર જરા પણ અસંગતિનો ભોગ બન્યા વિના કળા કળા ખાતરની રજૂઆત કરી શકે છે અને એની જ સમાંતરે કવિએ સત્યની અભિવ્યક્તિ કરવી જોઈએ એમ પણ કહે છે. તેની દૃષ્ટિએ કળાકૃતિ તત્ત્વોની બનેલી છે અને બે સિદ્ધાન્તોનું સમાંતર પાલન કરે છે; એક સનાતન અને શાશ્વત છે, સપ્રમાણતા અને વિરોધ માટેની, લય અને સંવાદિતા માટેની માગ એ સાથે સંકળાયેલી છે; બીજો સિદ્ધાન્ત પરિવર્તનશીલ અને વિશિષ્ટ છે અને તે આપણી આસપાસના વાસ્તવ જગતમાંથી પ્રગટે છે. આ કારણે બોદલેર પ્રકૃતિનાં અને માનવીય સન્દર્ભનાં જુદાં જુદાં પાસાં વિશે કવિના જ્ઞાનની પ્રશંસા કરે છે. આ જ કારણે તે પોતાના સમકાલીન કવિઓને અને ચિત્રકારોને 'આધુનિક બનવા કહે છે અને આપણા સફરોમાં અને ખાસ ચામડાના બુટમાં' કેવા કાવ્યાત્મક લાગીએ છીએ તે બતાવી આપવા કહે છે, તેણે પોતાના કાવ્યોમાં તો આ કાર્યક્રમ પાર પાડવાનો નિર્ધાર પણ કર્યો હતો. અને છેલ્લે જોઈએ તો–આ અર્થમાં 'કલ્પના સત્યની મહારાણી છે.' કાવ્યકૃતિ વાસ્તવ જગતથી દૂર રહેવાને બદલે તે જગત વિશેના એક સવાઈ સત્ય સુધી આપણને પહોંચાડે છે.

પણ જ્યારે આપણે એને 'સવાઈ સત્ય' કહીએ છીએ ત્યારે એ જ્ઞાનની

પ્રકૃતિ સમજવાની બાકી રહે છે; વિજ્ઞાની કે ચિંતકના સત્ય જેવું જ એ સત્ય છે કે ચઢિયાતું છે? બૉદલેર તો કહેશે કે વાત કંઈક જુદી છે. 'કળાકાર માટે નકલ કરવાનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી, એ વધુ સારી અને વધુ તેજસ્વી ભાષામાં અર્થઘટન કરવાનો પ્રશ્ન છે.' આ અર્થમાં એમ કહી શકાય કે કવિ 'અનુવાદ અને લિપિઉકેલ' કરવા સિવાય બીજું કશું કરતો નથી. આમાં મહત્ત્વનું વિધાન અનુકરણ (અથવા વર્ણન) તથા અર્થઘટન વચ્ચેના ભેદને લગતું છે. જ્યારે કોઈ ચિંતક આપણી આગળ કોઈ તથ્ય રજૂ કરે છે.–દા. ત. 'બૉદલેરે ફ્લાવર્સ ઑવ્ ઈવીલ રચ્યું' તો તે પ્રકૃતિનું અનુકરણ કરે છે અને વાસ્તવ જીવનમાંથી એકાદ વિગત પસંદ કરે છે. કવિએ પણ જગતનું નિરીક્ષણ કરવું જોઈએ પણ તેણે ચિંતકની પદ્ધતિનું અનુકરણ કરવાનું નથી. જ્યારે બૉદલેર કહે છે કે 'કવિ તો વાદળોના રાજા જેવો છે.' અર્થાત્ 'અલ્બેટ્રૉસ (વિશાળ, પાંખાળી દરિયાઈ માછલી) જેવો છે ત્યારે તેની ઉક્તિ પહેલા પ્રકારનું સત્ય ધરાવતી નથી, આમ છતાં તે એક પ્રકારનું સત્ય તો પ્રગટ કરે છે. ચિંતકે તો સાદૃશ્યમૂલક સત્ય સાથે સંબંધ રાખે છે અથવા પોતે જે કહે છે તેને બાહ્ય જગત સાથે સાંકળતો જાય છે (ભલે ને બીજી બધી બાબતોમાં ચિંતક કવિની જેમ જ કેમ વર્તવું પડતું ન હોય) કવિ કશુંક અનાવૃત્ત કરે છે, તે કોઈ અસ્તિતા, પરિસ્થિતિ કે જગતની પ્રકૃતિ આલેખવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અને આ બે પ્રકારનાં વિધાનોને મૂલવવાનું ધોરણ એક સરખું હોતું નથી. સાદૃશ્યમૂલક સત્ય તો પ્રકૃતિએ નિર્દેશાત્મક છે, તેને હકીકતો દ્વારા ચકાસી શકાય; જ્યારે જગતને અનાવૃત્ત કરતું કવિનું સત્ય પરલક્ષી રીતે આત્મલક્ષી હોય છે. ભાવકો તથા સામાજિકો એને કેટલે અંશે ગ્રહણ કરી શકે છે એના આધારે એને સ્વીકૃતિ સાંપડે છે; જો મોટા ભાગના ભાવકો કવિને અલ્બેટ્રૉસ જેવો સ્વીકારે તો બૉદલેરે સત્ય ઉચ્ચાર્યું છે એમ માનવું જોઈએ.

કવિ જે સત્ય રજૂ કરે છે તે સવાઈ સત્ય ન હોય તો ભિન્ન પ્રકારનું હોય છે એટલું જ કહીને બૉદલેરને સંતોષ થતો નથી. તે તો આગળ કહે છે જો કાવ્ય સફળ થવા માગતું હોય તો બીજી બધી નીતિ કરતાં સવાઈ નીતિ તેમાં પ્રગટ થવી જોઈએ. જે કવિ પોતાના કાવ્યસંગ્રહને વિષપુષ્પ કહેતો હોય તે કવિ નૈતિક પ્રશ્નો પ્રત્યે ઉદાસીન કેવી રીતે રહી શકે? કોઈ સદ્ માટેની શોધ બાહ્ય રીતે તેની સાથે સંકળાયેલી હોય તેના કરતાં કાવ્યસર્જન ઊતરતી કક્ષાનું છે. એ વાત ફરી બૉદલેર અસ્વીકારે છે; પણ સાથે સાથે તે માને છે કે કળાનું સૌંદર્ય અનિવાર્ય રીતે નૈતિક હોય છે અથવા તો કળાનું કોઈ સૂક્ષ્મ

નીતિશાસ્ત્ર હોય છે. કારણ કે બોદલેર બધાની પાછળ રહેલી સંવાદિતા વડે જીવે છે, વળી કોઈ પુસ્તક એકી સાથે સુંદર અને વિનાશક હોઈ ન શકે. 'વૈશ્વિક લય અને છંદ' સામે પડવું તો અપરાધ ગણાય એટલે નૈતિક ઉલ્લંઘન સૌન્દર્ય સામે અપરાધ ગણાય. કવિ અસદ્ સર્જી ન શકે કારણ કે અસદ્ અનિવાર્ય રીતે કુરૂપ હોય છે અને સૌન્દર્યસર્જન તો બધી જ કળાનો અનુલ્લંઘનીય નિયમ છે.

આ સન્દર્ભમાં જોઈએ તો બોદલેરની વિચારસરણી તેની અગાઉના નીતિ-લક્ષી સૌન્દર્યશાસ્ત્ર કરતાં તદ્દન વિપરીત છે. ખ્રિસ્તી સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં સૌન્દર્ય સદ્‌માંથી પ્રગટે છે, સૌન્દર્ય પ્રગટાવવા માટે સદ્‌ને ટકાવી રાખવું પૂરતું છે. કોઈ સદ્‌વાળી કૃતિ અનિવાર્ય રીતે સુંદર જ હોય. તો એથી વિરુદ્ધ બોદલેરની દૃષ્ટિએ સુંદર કૃતિ સદ્‌વાળી જ હોવાની. પરંતુ કેટલીક ખ્રિસ્તી રચનાઓનું સૌન્દર્ય પ્રગટ થવા સમય માગી લે છે, એટલે બોદલેરનો દાવો ચર્ચાસ્પદ બની જાય છે, સૌન્દર્યની ભાષામાં સદ્‌ની વ્યાખ્યા આપવાનું કંઈક મુશ્કેલ છે, વળી વિનાશક હોય એવી સુંદર રચનાઓ કેમ ન હોઈ શકે એ સમજવું પણ મુશ્કેલ થઈ પડે છે. જગતમાં ખરેખર આંતરિક સંવાદિતા છે કે નહીં અને તેને કારણે આવો વિસંવાદ ન પ્રગટે એવી કોઈ એકતાની ભૂમિકા છે કે નહીં એવી શંકા કરવી એ પણ વાજબી છે.

વળી, બોદલેરને પણ અવારનવાર આ વિશે શંકા જાગી હોવી જોઈએ કારણ કે તેણે પીછેહઠની સ્થિતિ પણ તૈયાર કરી રાખી હતી. તે કહે છે કે જો કળા સવાઈ સત્ય ધરાવતી ન હોય તો પણ કળા દ્વારા પ્રગટ થતો અનુભવ નૈતિક મૂલ્યો સાથે સમાધાન શોધી લેતા અનુભવ કરતાં કોઈ પણ રીતે વધારે મૂલ્યવાન હોય છે. આ નિયમને આધારે આપણો ડેન્ડી કવિ જીવન જીવે છે, પોતાના અસ્તિત્વને પણ કળાકૃતિની જેમ નિયંત્રિત કરે છે. 'માદામ બોવારી' પર ચાલેલા મુકદ્દમામાંથી પણ બોદલેર આ પાઠ શીખે છે: જો એ નવલકથા અનૈતિક (વાસ્તવમાં એ કૃતિ એવી ન હતી) પુરવાર થઈ હોત તો પણ ન્યાયાધીશોએ ફ્લોબેરને છોડી મૂકવો જોઈએ કારણ કે સદ્ કરતાં સૌન્દર્યનું પલ્લું ભારે છે. બોદલેરે પોતે જ લખ્યું છે. 'કાયાનું સૌન્દર્ય તો ભવ્ય દેન છે, બધી જ અપકીર્તિનો પછી બચાવ કરી શકાય.'

કવિ અપરાધ કે દુર્ગુણની પ્રશસ્તિ ગાતો નથી પણ માનવવર્તનના લાલિત્ય અને આનન્દની ઉત્કટતા તેના મોટા સિદ્ધાન્તો હોઈ તે કાનૂની કે નૈતિક જરૂરિયાતો તરફ લક્ષ આપતો નથી. બોદલેરનું સૌન્દર્યશાસ્ત્ર છેવટે તો નૈતિક ઉદાસીનતા સુધી પહોંચે છે, તેની પ્રખ્યાત પંક્તિઓમાં તે કહે છે:

હે અદ્‌ભુત સુંદરી, તું સ્વર્ગમાંથી ઊતરે કે નરકમાંથી કોને છે પરવા?...
તું શેતાન પાસેથી આવે કે ઈશ્વર પાસેથી આવે કોને છે પરવા?
ભલે તું દેવદૂત હોય કે સાયરન હોય!...આ ભયાનક વિશ્વને, આ કાળને
તું રૂપાંતરિત કરી આપે એ જ બસ છે.

'ફ્લાવર્સ ઑવ્ ઈવીલ' સામેના મુકદ્દમામાં બૉદલેરનો બચાવ કરનારો એક મિત્ર આ તબક્કે બૉદલેરનો ખુલ્લેઆમ વિરોધ કરીને તેનાથી જુદો પડ્યો. 'જીવનનું લક્ષ્ય કળા છે એવું હું માનતો નથી, સૌન્દર્યશાસ્ત્રે જગત ઉપર શાસન કરવું જોઈએ એવું પણ હું માનતો નથી.'

બૉદલેરના બીજા પ્રશંસક ટી. એસ. એલિયટ પણ આ બાબતે તો તેનાથી ભિન્ન મત ધરાવે છે. એલિયટ પોતે સારી રીતે જાણે છે કે તેની પોતાની કવિતા ઉપર એડગર પોથી માંડીને બૉદલેર-માલાર્મે અને વાલેરી સુધી વિસ્તરેલી મહાન કાવ્યપરંપરાનું મોટું ઋણ છે તથા એ પરંપરાની રચનાઓની પ્રશંસા કર્યા વિના તે કદી રહ્યા નથી, આમ છતાં તે આ વિચારણાને સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાએ બચાવ કરી ન શકાય એવી માને છે અને કવિઓ વાસ્તવમાં જે રચનાઓ કરે છે તેને ધ્યાનમાં રાખીએ તો એમને માટે આ વિચારણા કોઈ પણ રીતે પ્રેરણા પૂરી પાડી શકે એમ નથી એ પણ એલિયટ સ્વીકારે છે.

આપણી જેમ એલિયટ પણ આ વિચારણાનાં બે અર્થઘટન વચ્ચે ભેદ પાડે છે; કળા ખાતરની કળા-વિચારણા (ઈમારતનું પ્રવેશદ્વાર) અને કળા ખાતર જીવનની વિચારણા (મૂળ ઈમારત); અને એલિયટ આ બંનેની વિગતે આલોચના કરે છે. બૉદલેર પહેલા પ્રકારની વિચારણા ધરાવે છે. પણ જ્યારે આ રીતે અર્થઘટન કરીએ ત્યારે આ વિચારણા કશાયને લાગુ પડતી નથી. બહુ બહુ તો કવિ માટે એ આચારસંહિતા તરીકે સ્વીકારો કે પછી તે તેની શક્તિઓના વ્યયમાંથી ઉગારી લેતી જીવનપ્રણાલી તરીકે સ્વીકારો તો એનો કશોક અર્થ હોઈ શકે. કવિ જ્યારે કવિતા લખતો હોય ત્યારે તેને માત્ર કવિતા ઉપર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ અને પોતાને પયગંબર કે સમાજશાસ્ત્રી માનીને ચાલવું ન જોઈએ. તેની સામે જે કાર્ય છે તે તેની પાસે ધ્યાનની એકાગ્રતા માગે છે. ટૂંકમાં ફ્લૉબેર કે હેન્રી જેમ્સે સર્જન આ રીતે કર્યું હતું (તત્ત્વચિંતનથી જુદી પદ્ધતિ); તેમણે પોતાની સર્જનપ્રક્રિયાનો 'ધર્મ' સર્જ્યો હતો. –અહીં ધર્મનો અર્થ વિશિષ્ટ રીતે ગ્રહણ કરવાનો છે. પરંતુ કવિને અપાતા આ પ્રકારના પ્રોત્સાહન કે વ્યવહારુ ઉપદેશને કાવ્યરચના દરમિયાન કવિચિત્તમાં ચાલતી પ્રક્રિયા સાથે ગૂંચવી મારવો ન જોઈએ. કવિના બીજા આધ્યાત્મિક

ઝળગણો સાથે નિત્ય સંપર્કમાં ન હોય તેવી 'કાવ્યાત્મક પ્રતિભા'ને શોધી કાઢવાનો કોઈ અર્થ નથી. 'કવિ જ્યારે રચના કરતો હોય ત્યારે તેના સંપ્રાપ્ત આશયો ગમે તેવા હોય પરંતુ વાસ્તવમાં તે આવા કોઈ ભેદ (ધાર્મિક, નૈતિક માન્યતાઓ અને રસાનુભવ વચ્ચેના) સ્વીકારતો નથી. બોદલેર તેની ઉત્તેજનાની પળોમાં ગમે તે કહે પણ કવિતા માત્ર ટેકનિકલ સિદ્ધિઓ પ્રગટાવવાના આશયથી રચાતી નથી.

જીવનનાં બીજાં પાસાંથી છેદાઈ ગયેલી અને સ્વયંપર્યાપ્ત એવી કળા-વિભાવના કવિને લાગુ પાડી શકાતી નથી, એટલું જ નહિ ભાવકોના અને સામાજિકોના અનુભવ સાથે પણ એનો મેળ ખાતો નથી. કાવ્યનો રસાનુભવ ગમે તેટલો ગહન હોય તો પણ એ વાચન કોઈ ખાસ સન્દર્ભને જ અસર કરતું નથી. તે તો આપણને સમગ્ર સન્દર્ભમાં સ્પર્શે છે, તે આપણા નૈતિક અને ધાર્મિક અસ્તિત્વને પણ સ્પર્શે છે., (સીલેકટેડ એસેઝ– પૃ. ૩૫૦). જે સાહિત્ય કૃતિ કોઈ અદ્‌ભુત કૌશલ દ્વારા પોતાને બીજા બધા જ અનુભવોથી પૃથક્ કરી શકે તે છેવટે તો હાસ્યાસ્પદ રમતમાં સરી પડશે. એવી જ રીતે કોઈ પણ કળાશાખાનો એવો વિવેચક કલ્પી ન શકાય જે 'કળાનો આસ્વાદ કોઈ આગવી રીતે લેતો હોય, અને એ આસ્વાદ તેના પોતાના બીજા રસ અને અનંત ઇચ્છા-આવેગોથી સંપૂર્ણપણે ભિન્ન હોય.' માનવચૈતન્યનો સ્વભાવ એકતા સિદ્ધ કરવાનો છે તેમાં અને જેમની સાથે આપણે આપણા અનુભવોને સાંકળીએ છીએ તે ભિન્ન ભિન્ન માનસિક માળખાંઓની વિવિધતા પ્રત્યેના અસંતોષમાં આ અભિન્નતાનું કારણ મળશે. આપણે બધા આપણા રસાનુભવો તત્ત્વજ્ઞાન અને નીતિ દ્વારા પ્રમાણિત થાય એ ઇચ્છીએ છીએ. આપણે માત્ર સુખી થવા માગતા નથી પણ વધારામાં આપણે સુખી હોવાની સાર્થકતા પણ અનુભવવા માગીએ છીએ. આ વલણ તે બહાર રહીને વર્ણવવાને સમર્થ હતા પરંતુ તેઓ પોતે હમેશા એને ત્યજી શક્યા ન હતા કારણ કે કવિતા અને શાણપણ વચ્ચેના સંબંધો તપાસતી વખતે તેઓ પોતાના છેલ્લા નિબંધમાં બંને વચ્ચે સંવાદ કરી આપે છે :

'કાવ્યની ભાષા શાણપણ સંક્રમિત કરવા માટે અત્યંત સમર્થ ભાષા છે.' જો તેમણે પોતાના માટે આ ભૂમિકા સ્વીકારી હોત તો તેનાથી કળા કળા ખાતરના સિદ્ધાંતના બીજા અર્થઘટનના દિશામાં તે રોમેન્ટિક કવિ બની શક્યા હોત કારણ કે છેવટે તો કવિતા અને કળા જે વિશેષાધિકાર ધરાવે છે તે બીજી બધી જ પ્રવૃત્તિઓથી આ પ્રવૃત્તિને ઊંચા દરજ્જાની બનાવે છે.

પણ વાસ્તવમાં પરિસ્થિતિ આવી નથી. આ સિદ્ધાન્તનું બીજું અર્થઘટન

રોમેન્ટિક સૌંદર્યશાસ્ત્રના મુખ્ય પ્રવાહ સાથે સુસંગત છે અને એલિયટે તે બોદલેર કરતાં વોલ્ટર પેટર, મેથ્યૂ આર્નલ્ડ જેવા અંગ્રેજ સર્જકો સાથે વધા સાંકળ્યું છે. આ અર્થઘટન કળાની નહીં પણ જીવનની એક ફિલસૂફી રજૂ કરે છે; એ નીતિશાસ્ત્ર છે, સૌંદર્ય નથી. પોતાના જીવનને કળામાં ઢાળવ માગતા ડેન્ડીની ફિલસૂફી પેટર આલેખે છે. આર્નલ્ડ તેનું થોડું ઓછું વૈયક્તિ પાઠાંતર રજૂ કરે છે. તે ધર્મના અને ફિલસૂફીના સ્થાને પણ સંસ્કૃતિ મૂકવ માગે છે; સાહિત્ય સંસ્કૃતિનું જ એક અંગ છે, આર્નલ્ડની અને તેના અનુ યાયીઓની દૃષ્ટિએ પહેલાં ધર્મ જે કામગીરી બજાવતો હતો તે હવે કવિતાએ બજાવવાની છે; સાદી રીતે કહેવું હોય તો તેનું કાર્ય આપણો ઉદ્ધાર કરવાનું છે. એલિયટ સાચો ધર્માનુભવ જાણતા હતા એટલે તેમની દૃષ્ટિએ તો આવો કોઈ પણ પ્રયત્ન નિષ્ફળ જ પુરવાર થાય. 'કવિતા પાસે એવી અપેક્ષા રાખવી કે તે ધાર્મિક અને ચિંતનાત્મક કક્ષાનું જ્ઞાન આપે એ તો છાયાની છાયાને ભેટવાની વાત થઈ. અને એમ કરતાં તત્ત્વજ્ઞાન અને ધર્મનું તો અવમૂલ્યન થાય છે જ.' જો કોઈ યુગ ધર્મમાં શ્રદ્ધા ધરાવતો ન હોય, (જેવી રીતે આપણો યુગ) તો ધર્મને સ્થાને કવિતા મૂકી દેવાથી ઇતિશ્રી આવી જતી નથી. એમ કરવાથી બંનેને નુકસાન થાય છે. એ કંઈ સાચો ઉકેલ તો બની રહેતો નથી; આવા પ્રયત્નો તો આપણે જે જમાનામાં જીવીએ છીએ તેના નૈતિક સ્વૈરવિલાસના જ એ લક્ષણરૂપ છે. ભૂતકાળના સુવર્ણયુગમાં તો કવિતા અને ધર્મ પરસ્પર સંવાદિતા ટકાવી શક્યા હતા પણ આપણા (વ્યક્તિકેન્દ્રી) યુગમાં ધર્મ મૃતઃપ્રાય છે અને સાહિત્ય વધારે ને વધારે બિનસાંપ્રદાયિક સ્વરૂપનું થતું જાય છે, એટલે એ સ્થિતિ ધર્મને સ્થાને કવિતાને આણવાને તદ્દન પ્રતિકૂળ છે. આપણે આ પરિસ્થિતિને દૂર કરી શકવાના નથી, સમયના કાંટાને પાછળ મૂકી શકવાના નથી; પણ વર્તમાન પરિસ્થિતિ વિશે સ્પષ્ટતા તો કેળવી લેવી જોઈએ. કળા કળા ખાતર વિચારણાનાં બે અર્થઘટનોનો એલિયટ જે વિરોધ કરે છે તેમાંથી શીખવા મળતા પાઠ સ્વીકારવા જોઈએ તો પરિસ્થિતિ વધુ મુશ્કેલ બને છે. આમાંનાં પહેલા અર્થઘટન પ્રમાણે રસાનુભવને અને નૈતિક અનુભવને અલગ પાડી ન શકો. બીજું અર્થઘટન આ બંનેને ભેળવવા સામે તમને ચેતવે છે. આ બે અર્થઘટનો વચ્ચેના વિરોધને કેવી રીતે ટાળી શકાય ? એલિયટ બહુ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેતા નથી પરંતુ આ સમસ્યાનું નિરાકરણ આવી રીતે લાવી શકાય-સર્જક અને વાચકના પોતાના અનુભવજગતમાં, સાહિત્યકૃતિમાં (પછી તે નાટક હોય કે કવિતા) આ બે તત્ત્વો અલગ જ રહે છે અને સ્વાયત્ત પણ; એટલા જ માટે રોમેન્ટિકોનો દાવો ખોટો છે.

કવિતા દ્વારા પ્રગટ થયેલો વિચાર કવિતા જ છે અને એને વિચાર તરીકે વિચાર સાથે સંબંધ નથી એવું કેવી રીતે કહી શકાય એ વાત એલિયટને સમજાતી નથી. કોઈ કાવ્યકૃતિમાં નિરૂપાયેલા વિચારો કાવ્યની બહાર પણ જોઈ શકાય છે અને સાહિત્યનો સમગ્ર ઇતિહાસ આની તો શાખ પૂરશે. આવું શા માટે હોવું જોઈએ એનું પણ કારણ છે. આપણે જોયું છે તે પ્રમાણે કવિ જે રચનાપ્રક્રિયામાં રોકાયેલો રહે છે તે જ તેને આટલો બધો વ્યસ્ત રાખે છે કે તે આસપાસના વિચારકોમાંથી પોતાના વિચારો ગ્રહી શકતો નથી. અને કવિતા – ખાસ કરીને તો મહાન કવિતા–વિચારો વિના ગતિ કરી શકતી નથી. 'થિયોલોજી અને તત્ત્વજ્ઞાન, નીતિશાસ્ત્ર અને રાજકારણને સ્પર્શ્યા વિના આપણે દાન્તે, શેકસપિયર કે ગથેનો ઝાઝો વિચાર કરી શકીએ નહીં.' ('ઓન પોએટ્રી ઍન્ડ પોએટ્સ'–૨૧૫) આ પ્રકારે વિચારોની વાત કરવાનો અર્થ એવો નથી કે તમારે એ સ્વીકારવા પડે. એનો અર્થ એવો થયો કે શુદ્ધ કવિતા જેવું કશું છે જ નહીં. કવિતાને વિચારોની અને મૂલ્યોની જરૂર પડતી હોઈ બધી જ કવિતા અનિવાર્ય રીતે 'અશુદ્ધ' છે, અને વિચારો તથા મૂલ્યો એક માત્ર કવિતામાં જ જોવા મળે એવું નથી.

એટલે છેવટે તો એલિયટ કહે છે કે તમારે કવિતા બે સ્વતંત્ર દૃષ્ટિકોણો વડે જોવી જોઈએ, પછી ભલેને વ્યવહારમાં આપણા અનુભવોને પૃથક્ પૃથક્ રીતે સમજવાનું અઘરું પડતું હોય. રસાનુભવના દૃષ્ટિબિંદુથી આપણને ખ્યાલ આવે કે કોઈ કૃતિ સાહિત્ય છે કે નહીં અથવા એ સંપૂર્ણ સાહિત્ય છે કે નહીં. પણ આપણા અન્ય દૃષ્ટિબિંદુથી – અર્થાત્ નૈતિક, સામાજિક કે ચિંતનાત્મક દૃષ્ટિબિંદુ વડે ખ્યાલ આવશે કે કોઈ કૃતિ મહાન છે કે નહીં. જો આપણે મહાન કવિતાની શોધમાં નીકળ્યા હોઈએ તો એ અનિવાર્ય છે કે એ કવિતાના આધારરૂપ ફિલસૂફી પણ મહાન હોવી જોઈએ. 'પ્રથમ પંક્તિના મહાન કવિ માટે' અત્યન્ત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સારામાં સારી સામગ્રી છે એ વિશે તો ભાગ્યે જ શંકાને સ્થાન છે.' (પોએટ્રી ઍન્ડ પ્રોપેગન્ડા–૧૦૬) આપણે જાણીએ છીએ કે એલિયટને મન અત્યન્ત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સેન્ટ ટૉમસ એક્વિનાની હતી. આમ છતાં આ વાત મહત્ત્વની નથી: મહત્ત્વની વાત એ છે કે રોમેન્ટિકોથી જુદા પાડીને એલિયટ એ વાતનો ઇન્કાર કરે છે કે કળામાંથી ઉચ્ચ પ્રકારની નીતિ કે ફિલસૂફી જન્મી શકે; મહાન ફિલસૂફી વિના મહાન કળા નથી એમ કહેવામાં તે પરોક્ષ રીતે નીતિના અસ્તિત્વ આગળ કળા-સર્જનને ગૌણ ગણાવે છે. આ અર્થમાં તેનો દૃષ્ટિકોણ રોમેન્ટિક ઓછો છે,

રોમેન્ટિક સૌંદર્યશાસ્ત્રના મુખ્ય પ્રવાહ સાથે સુસંગત છે અને એલિયટે તેને બોદલેર કરતાં વોલ્ટર પેટર, મેથ્યૂ આર્નલ્ડ જેવા અંગ્રેજ સર્જકો સાથે વધારે સાંકળ્યું છે. આ અર્થઘટન કળાની નહીં પણ જીવનની એક ફિલસૂફી રજૂ કરે છે; એ નીતિશાસ્ત્ર છે, સૌંદર્ય નથી. પોતાના જીવનને કળામાં ઢાળવા માગતા ડેન્ડીની ફિલસૂફી પેટર આલેખે છે. આર્નલ્ડ તેનું થોડું ઓછું વૈયક્તિક પાઠાંતર રજૂ કરે છે. તે ધર્મના અને ફિલસૂફીના સ્થાને પણ સંસ્કૃતિ મૂકવા માગે છે; સાહિત્ય સંસ્કૃતિનું જ એક અંગ છે, આર્નલ્ડની અને તેના અનુયાયીઓની દૃષ્ટિએ પહેલાં ધર્મ જે કામગીરી બજાવતો હતો તે હવે કવિતાએ બજાવવાની છે; સાદી રીતે કહેવું હોય તો તેનું કાર્ય આપણો ઉદ્ધાર કરવાનું છે. એલિયટ સાચો ધર્માનુભવ જાણતા હતા એટલે તેમની દૃષ્ટિએ તો આવો કોઈ પણ પ્રયત્ન નિષ્ફળ જ પુરવાર થાય. 'કવિતા પાસે એવી અપેક્ષા રાખવી કે તે ધાર્મિક અને ચિંતનાત્મક કક્ષાનું જ્ઞાન આપે એ તો છાયાની છાયાને ભેટવાની વાત થઈ. અને એમ કરતાં તત્ત્વજ્ઞાન અને ધર્મનું તો અવમૂલ્યન થાય છે જ.' જો કોઈ યુગ ધર્મમાં શ્રદ્ધા ધરાવતો ન હોય, (જેવી રીતે આપણો યુગ) તો ધર્મને સ્થાને કવિતા મૂકી દેવાથી ઈતિશ્રી આવી જતી નથી. એમ કરવાથી બંનેને નુકસાન થાય છે. એ કંઈ સાચો ઉકેલ તો બની રહેતો નથી; આવા પ્રયત્નો તો આપણે જે જમાનામાં જીવીએ છીએ તેના નૈતિક સ્વૈરવિલાસના જ એ લક્ષણરૂપ છે. ભૂતકાળના સુવર્ણયુગમાં તો કવિતા અને ધર્મ પરસ્પર સંવાદિતા ટકાવી શક્યા હતા પણ આપણા (વ્યક્તિકેન્દ્રી) યુગમાં ધર્મ મૃતઃપ્રાય છે અને સાહિત્ય વધારે ને વધારે બિનસાંપ્રદાયિક સ્વરૂપનું થતું જાય છે, એટલે એ સ્થિતિ ધર્મને સ્થાને કવિતાને આણવાને તદ્દન પ્રતિકૂળ છે. આપણે આ પરિસ્થિતિને દૂર કરી શકવાના નથી, સમયના કાંટાને પાછળ મૂકી શકવાના નથી; પણ વર્તમાન પરિસ્થિતિ વિશે સ્પષ્ટતા તો કેળવી લેવી જોઈએ. કળા કળા ખાતર વિચારણાનાં બે અર્થઘટનોનો એલિયટ જે વિરોધ કરે છે તેમાંથી શીખવા મળતા પાઠ સ્વીકારવા જોઈએ તો પરિસ્થિતિ વધુ મુશ્કેલ બને છે. આમાંનાં પહેલા અર્થઘટન પ્રમાણે રસાનુભવને અને નૈતિક અનુભવને અલગ પાડી ન શકો. બીજું અર્થઘટન આ બંનેને ભેળવવા સામે તમને ચેતવે છે. આ બે અર્થઘટનો વચ્ચેના વિરોધને કેવી રીતે ટાળી શકાય? એલિયટ બહુ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેતા નથી પરંતુ આ સમસ્યાનું નિરાકરણ આવી રીતે લાવી શકાય–સર્જક અને વાચકના પોતાના અનુભવજગતમાં, સાહિત્યકૃતિમાં (પછી તે નાટક હોય કે કવિતા) આ બે તત્ત્વો અલગ જ રહે છે અને સ્વાયત્ત પણ; એટલા જ માટે રોમેન્ટિકોનો દાવો ખોટો છે.

કવિતા દ્વારા પ્રગટ થયેલો વિચાર કવિતા જ છે અને એને વિચાર તરીકે વિચાર સાથે સંબંધ નથી એવું કેવી રીતે કહી શકાય એ વાત એલિયટને સમજાતી નથી. કોઈ કાવ્યકૃતિમાં નિરૂપાયેલા વિચારો કાવ્યની બહાર પણ જોઈ શકાય છે અને સાહિત્યનો સમગ્ર ઇતિહાસ આની તો શાખ પૂરશે. આવું શા માટે હોવું જોઈએ એનું પણ કારણ છે. આપણે જોયું છે તે પ્રમાણે કવિ જે રચનાપ્રક્રિયામાં રોકાયેલો રહે છે તે જ તેને આટલો બધો વ્યસ્ત રાખે છે કે તે આસપાસના વિચારકોમાંથી પોતાના વિચારો ગ્રહી શકતો નથી. અને કવિતા – ખાસ કરીને તો મહાન કવિતા–વિચારો વિના ગતિ કરી શકતી નથી. 'થિયોલોજી અને તત્ત્વજ્ઞાન, નીતિશાસ્ત્ર અને રાજકારણને સ્પર્શ્યા વિના આપણે દાન્તે, શેક્સપિયર કે ગ્અથેનો ઝાઝો વિચાર કહી શકીએ નહીં.' ('ઑન પોએટ્રી ઍન્ડ પોએટ્સ'–૨૧૫) આ પ્રકારે વિચારોની વાત કરવાનો અર્થ એવો નથી કે તમારે એ સ્વીકારવા પડે. એનો અર્થ એવો થયો કે શુદ્ધ કવિતા જેવું કશું છે જ નહીં. કવિતાને વિચારોની અને મૂલ્યોની જરૂર પડતી હોઈ બધી જ કવિતા અનિવાર્ય રીતે 'અશુદ્ધ' છે, અને વિચારો તથા મૂલ્યો એક માત્ર કવિતામાં જ જોવા મળે એવું નથી.

એટલે છેવટે તો એલિયટ કહે છે કે તમારે કવિતા બે સ્વતંત્ર દૃષ્ટિકોણો વડે જોવી જોઈએ, પછી ભલેને વ્યવહારમાં આપણા અનુભવોને પૃથક્ પૃથક્ રીતે સમજવાનું અઘરું પડતું હોય. રસાનુભવના દૃષ્ટિબિંદુથી આપણને ખ્યાલ આવે કે કોઈ કૃતિ સાહિત્ય છે કે નહીં અથવા એ સંપૂર્ણ સાહિત્ય છે કે નહીં. પણ આપણા અન્ય દૃષ્ટિબિંદુથી – અર્થાત્ નૈતિક, સામાજિક કે ચિંતનાત્મક દૃષ્ટિબિંદુ વડે ખ્યાલ આવશે કે કોઈ કૃતિ મહાન છે કે નહીં. જો આપણે મહાન કવિતાની શોધમાં નીકળ્યા હોઈએ તો એ અનિવાર્ય છે કે એ કવિતાના આધારરૂપ ફિલસૂફી પણ મહાન હોવી જોઈએ. 'પ્રથમ પંક્તિના મહાન કવિ માટે' અત્યન્ત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સારામાં સારી સામગ્રી છે એ વિશે તો ભાગ્યે જ શંકાને સ્થાન છે.' (પોએટ્રી ઍન્ડ પ્રોપેગન્ડા–૧૦૬) આપણે જાણીએ છીએ કે એલિયટને મન અત્યન્ત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સેન્ટ ટોમસ એક્વિનાની હતી. આમ છતાં આ વાત મહત્ત્વની નથી: મહત્ત્વની વાત એ છે કે રોમેન્ટિકોથી જુદા પાડીને એલિયટ એ વાતનો ઇન્કાર કરે છે કે કળામાંથી ઉચ્ચ પ્રકારની નીતિ કે ફિલસૂફી જન્મી શકે; મહાન ફિલસૂફી વિના મહાન કળા નથી એમ કહેવામાં તે પરોક્ષ રીતે નીતિના અસ્તિત્વ આગળ કળાસર્જનને ગૌણ ગણાવે છે. આ અર્થમાં તેનો દૃષ્ટિકોણ રોમેન્ટિક ઓછો છે,

કલાચિત્રણ વધારે છે.

ત્રીજા વિચારક લેસિંગે રજૂ કરેલા વિકલ્પને વર્ણવવા માટે સાદી ભાષા શોધવી મુશ્કેલ થઈ પડે. 'Hamburgische Dramaturgic'માં રૂપરચનાવાદી અને વાસ્તવવાદી વ્યાખ્યાઓ એકમેકની સાથે જોવા મળે છે એ વાત તરત યાદ આવે. આ બે સંજ્ઞાઓ વચ્ચે કોઈ પ્રકારનો પરસ્પર સંબંધ હોય એવી શક્યતા નકારી ન શકાય. એ શોધવાનો પ્રયત્ન હવે હું કરીશ.

રૂપરચનાવાદના સન્દર્ભે તો કહી શકાય કે કળાબાહ્ય ઘટનાઓ ઉપર આધારિત કોઈ પણ સંબંધની સમજૂતીઓ લેસિંગ અસ્વીકારે છે. એ રીત જ્યારે અનુકરણની વાત આવે છે ત્યારે લેસિંગ એ સિદ્ધાન્તને અસ્વીકારતો નથી પરંતુ પ્રકૃતિમાં એકએક વસ્તુનું અસ્તિત્વ છે એટલે એ કોઈ પણ કળાત્મક વિશીષ્ટતાનો અભાવ કરી શકાય એમ કહીને તે એની અપ્રસ્તુતતા સ્પષ્ટ કરે છે. પ્રકૃતિમાં એક વસ્તુ જોવા નથી મળતી જે દરેક કળામાં જોવા મળે છે અને તે કળાત્મકતા અર્થાત્ સપ્રમાણતા, પ્રમાણભાન અને આંતરસંબંધ–અર્થાત્ કળાકૃતિનાં ઘટક તત્ત્વો વચ્ચેનો અવિનાભાવી સંબંધ. ઉપદેશાત્મકતાના સિદ્ધાન્તને પણ આ જ વાત લાગુ પડે છે. એટલે કળાની ઉપયોગિતાના સન્દર્ભે તે કહે છે : 'નાટ્યકારની રચનામાંથી કોઈ સર્વસામાન્ય સત્ય તારવી શકાય છે કે નહીં એનું જરાય મહત્ત્વ જ નથી.' એમ લાગે છે કે લેસિંગ કળાબાહ્ય વાસ્તવ આદેની માગણીને બદલે કળા અંતર્ગત વાસ્તવની માગણી રજૂ કરે છે. પછી સર્જક ગમે તે સ્વરૂપમાં રચના કરતો હોય. 'Hambuargische Dramaturgic'માં કોમેડીથી વિરુદ્ધ ટ્રેજેડીની જરૂરિયાતો કઈ છે તથા મહાકાવ્ય, નીતિકથાઓના સન્દર્ભે સમગ્ર નાટ્યસાહિત્યની ચર્ચા અનેક સ્થળે કરવામાં આવી છે. દરેક સાહિત્યસ્વરૂપની સ્વરૂપગત વિશિષ્ટતાઓ જ એ પ્રકારની છે કે તેમાંથી તેની બધી જ લાક્ષણિકતાઓ પ્રગટતી રહે; જો તમે અનિવાર્ય લક્ષણોને (જે તર્કની નીપજ હોય) આકસ્મિક લક્ષણોથી (જે પરંપરાની નીપજ હોય) જુદા પાડી શકો તો પેલી લાક્ષણિકતાઓ એક અખંડ વ્યવસ્થામાં ફેરવાઈ શકે. જ્યાં લેખકે પોતાનું સ્વરૂપ પસંદ કરી લીધું ત્યાં કૃતિનિર્માણની સામાન્ય જરૂરિયાતોને સંતોષવી પડે. 'કોઈ કવિએ ઘણું બધું કર્યું' હોય અને આમ છતાં કોઈ સિદ્ધિ ન પણ મેળવી હોય, તેની રચના આપણને અસર કરે એટલું જ પૂરતું નથી પણ તેના સ્વરૂપને અનુકૂળ અસરો પણ તેણે ઉપજાવવી પડે.' એ સાચું કે પ્રતિભાશાળી સર્જક આમાં અપવાદરૂપ હોઈ શકે અને તે સ્વરૂપોની સેળભેળ કરી શકે પણ એનું કારણ જુદું છે.

પ્રતિભાશાળી હોવાનો અર્થ એ કે તે નવા સ્વરૂપો સર્જવાને સમર્થ છે, પ્રતિભાશાળી તો બધા જ નિયમ પોતે ઉપજાવી લે.

પણ બીજી બાજુએ લેસિંગ વારંવાર અપેક્ષા રાખે છે કે ચરિત્રો સાચાં હોવાં જોઈએ, એથી વધુ સ્પષ્ટતાથી કહે છે.–'જે સાચું હોય જ નહીં તે મહાન બની શકે.' એટલું સ્વીકારવું જોઈએ કે તેઓ બે પ્રકારના સત્ય વચ્ચે ભેદ પાડે છે. આ ભેદને સ્પષ્ટ કરતી સંજ્ઞાઓ લેસિંગ એરિસ્ટોટલમાંથી લઈ આવે છે; એરિસ્ટોટલની દૃષ્ટિએ કવિતાએ અનુકરણ કરવું જોઈએ પણ 'વિશિષ્ટ'નું અનુકરણ કરતા ઇતિહાસથી એણે જુદા પડવું જોઈએ, કવિતા સર્વસામાન્ય સાથે સંબંધ રાખે છે. કવિ ઇતિહાસ સાથે છૂટ લઈ શકે.

સર્જક માનવીએ વાસ્તવમાં શું કર્યું તેની વાત કરવાને બદલે તે શું કરી શકયો હોત તેની વાત કરે છે. સર્જક હકીકતોમાં સત્ય નથી શોધતો પરંતુ ચરિત્રોમાં શોધે છે. આટલી સાવધાની લીધા પછી કવિતામાં સત્યની અનિવાર્યતા લેસિંગને વરતાય છે. શેકસપિયરને મહાન બનાવનારું પરિબળ 'પ્રેમના હાર્દમાં ગંભીર રીતે પ્રવેશ કરવાની શક્તિ' છે, અને ઈર્ષ્યાના દુઃખપૂર્ણ આવેગ વિશેનું એક વ્યાપક પુસ્તક 'ઓથેલો' છે. યુરીપાઈડ્ઝે સોક્રેટીસમાંથી કોઈ તત્ત્વસિદ્ધાન્ત કે નૈતિક સૂત્રોનો બોધ લીધો ન હતો પણ 'માનવજાતને અને આપણી જાતને ઓળખવી; આપણી લાગણીઓને પિછાનવી; બધી જ બાબતોમાં પ્રકૃતિનો સરળ અને ટૂંકો માર્ગ અપનાવવો; એના હેતુને અનુકૂળ રહીને બધાનો નિર્ણય કરવો; વગેરે પાઠ તે શીખ્યો. એ રીતે યુરીપાઈડ્સ અમર ટ્રેજેડીઓનું સર્જન કરી શકયો પણ આમ કહેવાનો અર્થ શું એવો નથી કે એ તો જગત વિશેનું જ્ઞાન થયું, કળાકૃતિની ગુણવત્તાની પ્રતીતિ કરાવે એવી રચનાગત સંરચનાની અહીં કશી વાત આવતી જ નથી?

લેસિંગનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર આ બે દાવાઓને માત્ર એકી સાથે મૂકી આપતું નથી પણ આ બંને દાવાઓને સમાંતરે યોજીને આ પ્રશ્નનું નિરાકરણ પણ શોધવા માગે છે. કૃતિઅંતર્ગત સાદૃશ્યાભાસ જેવી બેવડા અર્થવાળી વિભાવના ધરીને લેસિંગ પોતાની ભૂમિકાને આગળ વિકસાવે છે. 'કૃતિઅંતર્ગત' વિશેષણ દ્વારા કળાકૃતિમાં ચાલતી રચનાપ્રક્રિયા સૂચવાય છે–કાર્યકારણનું સામર્થ્યપૂર્ણ જોડાણ, કૃતિનાં ઘટકોનો પરસ્પર અવિનાભાવી સંબંધ વગેરેનો સમાવેશ આમાં થાય; સાદૃશ્યાભાસ સંજ્ઞા દ્વારા કૃતિનો બાહ્ય જગત સાથેનો સંબંધ સૂચવાય છે; આ સંબંધ એરિસ્ટોટલને અનુસરીને સત્ય સાથે નહીં પણ સાદૃશ્યાભાસની ભાષામાં વર્ણવાયો છે. સર્જક શું સિદ્ધ કરવાનો પ્રયાસ કરશે? ચરિત્રો દ્વારા

સાકાર થતી ઘટનાઓ એકમાંથી અનિવાર્યપણે બીજીને જન્માવે એ રીતે યોજવા મથે, દરેક પાત્રના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ લાગણીઓ નિરૂપે અને આ લાગણીઓને એવા ક્રમિક તબક્કાઓમાંથી પસાર કરાવે છે કે તમને એ ગતિ સાવ સ્વાભાવિક અને નિયમિત જ લાગે. કૃતિનાં અવિનાભાવી ઘટકોમાંથી પ્રગટ થતા કળાગત સત્યથી થયેલો રચનાનો આરંભ છેવટે તો સત્યના પ્રભાવમાં પરિણમે છે. સર્જક પોતાનું વિશ્વ વધુ તાર્કિક અને વધુ સંવાદી બનાવે છે અને એ રીતે પ્રકૃતિસર્જિત વિશ્વનું તે સાચું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

કવિ પ્રાથમિક કક્ષાના સત્યનો અસ્વીકાર કરે છે, પણ આમ કરવા પાછળનો હેતુ વધુ ઉચ્ચ સત્ય પામવાનો છે અને એ સત્ય સૌન્દર્ય સિવાય બીજું કશું જ નથી. કવિ વસ્તુઓ જેવી છે તેવી જ સર્જવા માગતો નથી પણ જ્યાં વિરોધાભાસ ન હોય, પરસ્પર વિસંવાદિતા ન હોય, જ્યાં કાર્યકારણ અત્યન્ત સામર્થ્યપૂર્વક સિદ્ધ થયા હોય, બીજા શબ્દોમાં તર્કાશ્રિત જગતનું–જેને કળાની ભાષામાં સંવાદિતા કહેવામાં આવે છે. નાના પાયા પર પરમ પ્રતિભાશાળીનું અનુકરણ કરવા માટે કવિ આ પ્રવર્તમાન જગતના અંશો લે છે, તેમને અવળા–સવળા કરે છે, સંકોચે છે વિસ્તારે છે જેથી કરીને પોતાની સમગ્રતા પ્રગટી શકે અને પોતાના હેતુઓ અનુસાર ગોઠવી શકાય. અને કવિ જ્યારે કૃતિગત સંવાદિતા સંપૂર્ણપણે પ્રગટાવે ત્યારે તે મહાન સત્ય પણ સાથે સાથે પ્રગટાવે છે. આને જ કૃતિઅંતર્ગત સાદૃશ્યાભાસ કહેવામાં આવે છે.

આ રીતે સત્ય અને સૌન્દર્ય વચ્ચેનો પ્રશ્ન નવેસરથી રજૂ કરીને લેસિંગ કળા અને ઉપદેશ–નીતિ વચ્ચેનો સંબંધ તપાસે છે. આપણે જોયું તે પ્રમાણે આ બે વચ્ચેનો સંબંધ ઉપદેશના સ્વરૂપે જોવા મળતી સ્થૂળ નીતિના વર્ચસ્ હેઠળ કળાને મૂકી આપતો નથી. અને છતાં લેસિંગ એમ પણ માને છે કે 'કવિ જે પાત્રો સર્જે, વિકસાવે તે બધાં સંવાદી અને સમયોજન હોવાં જોઈએ, માત્ર કૃતિઅંતર્ગત સાદૃશ્યાભાસથી ન ચાલે પણ જે સત્ય છે તેની પ્રાપ્તિ તરફ દોરી જાય એવું પ્રયોજન પણ હોવું જોઈએ.' આ પરસ્પર વિરોધી માગણીઓને કેવી રીતે સંતોષી શકાય ? લેસિંગ આનો ઉત્તર આવી રીતે સૂચવે છે : કળાકારનો હેતુ તો માનવવર્તનના નિરૂપણનો છે; આદર્શનો વિચાર કર્યા વિના માનવીય મહેચ્છાકાંક્ષાઓની વાત કરી ન શકાય કારણ કે એ વિના માનવ અને પશુ વચ્ચે કશો ભેદ પાડી શકાતો નથી. આદર્શો વિનાનું જગત રજૂ કરીને સંતોષ માનનારા 'લેખકો' સંભવી શકે; સુંદર પદાર્થના નિર્માણ માટે અનિવાર્ય હોય એ સિવાયના બધા જ આદર્શો તેઓ પોતે પણ ત્યજી દે છે

(કળા કળા ખાતરના વાદને સ્થૂળ સ્વરૂપમાં આ રીતે ઘટાવી શકાય) પણ પ્રથમ પંક્તિનો સર્જક માનવઅસ્તિત્વના આ પરિણામને ઉવેખી શકતો નથી અને એના સત્યને રજૂ કરવાની તેની ફરજ બની જાય છે–પણ સાથે સાથે કોઈ નૈતિક સૂત્રો તે રજૂ કરવા માગતો નથી. પ્રતિભાશાળી સર્જકનો હેતુ 'જ્યાં આપણે તાત્કાલિક આકર્ષણ કે જુગુપ્સા અનુભવતા નથી ત્યાં ઇચ્છાઆકાંક્ષા અને તિરસ્કારથી ભરેલા આપણા ચિત્તને ધ્યાનપાત્ર પદાર્થોથી છલકાવી દેવાનો; અને એ પદાર્થોને તેમના સાચા સન્દર્ભમાં રજૂ કરવાનો હોય છે. એને કારણે જેમની ઇચ્છા કરવી જોઈએ તેમનો તિરસ્કાર કરીએ અને જેમનો તિરસ્કાર કરવો જોઈએ તેમની ઇચ્છા કરતા થઈએ' એવી કોઈ ભ્રાન્તિમાં સરી નહીં પડીએ.

કળા અને નીતિ વચ્ચેના સંબંધની સમસ્યાનું લેસિંગ દ્વારા રજૂ થયેલું નિરાકરણ આ રીતે બોદલેર અને એલિયટ કરતાં જુદા પ્રકારનું છે. કળા પોતે જ ઉચ્ચ કક્ષાની નીતિ પ્રગટાવે છે એવી રોમેન્ટિક ભૂમિકાની તે વિરુદ્ધ છે; તેવી જ રીતે કળાકૃતિની બાહ્ય સર્જાયેલા નીતિ અને તત્ત્વજ્ઞાનનો ઝંડાધારી કવિ છે એવી વિચારણાની તે વિરુદ્ધ છે. લેસિંગ એમ સૂચવવા માગે છે કે સત્ય પોતે નથી તો નૈતિક કે નથી અનૈતિક (સત્ય કોઈ મૂલ્ય નથી.) પણ એ સત્યને પામવું, એની અભિવ્યક્તિ કરવી એ નૈતિક વલણ છે. કવિ પાસે અપેક્ષા પણ આ રાખવામાં આવે છે. જો આ જગત વિશેનું સત્ય તે ઉત્તમ રીતે અભિવ્યક્ત કરે અને 'સાચો પ્રકાશ' પાથરે તો કળાકારે તેની નૈતિક ફરજ બજાવી ગણાય. આ અર્થમાં શેક્સપિયર દાન્તે કરતાં ઓછો નીતિવાદી નથી. પણ આનો અર્થ એવો નથી થતો (બોદલેર જો કે એવું માને છે) કે સૌંદર્ય નુકસાન કરવાને અસમર્થ છે : કવિ અનીતિમાન હોઈ શકે; પણ એવા સંજોગોમાં કવિના શબ્દોમાં જોવા મળતી અનીતિ અને એમને અભિવ્યક્ત કરવાની પ્રક્રિયામાં સમાયેલી નીતિ વચ્ચે વિરોધાભાસ જાગે અથવા ટેન્શન પ્રગટે.

આ શોધ લેસિંગના સમગ્ર સૌન્દર્યશાસ્ત્રનો પાયો છે. એનો અર્થ એવો નથી કે જે સત્ય બીજાઓના ધ્યાન બહાર જતું રહ્યું છે એ સત્ય તેમની પકડમાં આવી ગયું છે એવું તે માને છે. તેમની એક સુંદર દૃષ્ટાન્ત કવિતા જાણીતી છે. સત્ય તો તે ઈશ્વરને જ સોંપી દે છે, એ સત્ય પોતાની પાસે રહે. એને બદલે તે પોતે અનંત શોધ કરવા માગે છે, તે શોધમાં એટલી જ નિશ્ચિંતતા છે કે એની પ્રાપ્તિ કદી તેને થવાની નથી. માનવજાતને શિક્ષણ આપવું

વનપ્રદેશમાં સુખચેનથી રહેતો એક કાફલો એ પ્રદેશમાં દુષ્કાળની પરિસ્થિતિ સર્જાતાં ને વિશેષ તો કોઈ અજ્ઞાત મનુષ્યના ભયથી પોતાના પ્રદેશને છોડી ચાલી નીકળે છે અને રખડતો, ભટકતો, થાકેલો ને વિખેરાતો રણપ્રદેશમાં જઈ પહોંચે છે એ કૃતિનું મુખ્ય ઘટનાસૂત્ર છે. આ મુખ્ય ઘટનાને નિરૂપવા કાફલાનું જે વિશ્વ સર્જકે ઊભું કર્યું છે અને પછી એ ઘટનાને જે રીતે લેખકે આલેખી છે તે વિવિધ રીતે અપ્રતીતિકર લાગ્યા કરે છે. જેમ કે વનપ્રદેશમાં રહેતા કાફલાના માણસો પાસે ઘોડા છે, ગાયો છે, તેઓ શિકાર કરવા જાય છે અને દર વર્ષે આવતા વણઝારાઓ સાથે સંપર્ક રાખે છે. પરંતુ પોતાના જેવા બીજા કાફલાઓથી સાવ કપાઈને જીવે છે. આ પ્રમાણે જીવવાનું શું કારણ તે કૃતિમાંથી સ્પષ્ટ થતું નથી. ઘડીભર આ રીતે કાફલો જીવે છે એ સ્વીકારી લઈએ, પણ જ્યારે કાફલાના જીવનમાં એના અસ્તિત્વનો પ્રશ્ન ઊભો થાય, એને સ્થળાંતર કરવાની ફરજ પડે ત્યારે એવા વિષમ સંજોગોમાં અન્ય કાફલાસમાજોની સ્થિતિ શું છે, એમણે આ મુશ્કેલીઓનો સામનો કરવા શું કર્યું, તેમણે સ્થળાંતર કર્યું તો કઈ દિશામાં સ્થળાંતર કર્યું. એ જાણવાની કોઈ ખેવના આ કાફલાના માણસો ન કરે એ વર્તન માનવસ્વભાવ વિરુદ્ધનું લાગે. આ કાફલો અન્ય કાફલા કરતાં કંઈક વિશિષ્ટ છે એવું લેખકને અભિપ્રેત હોય તો કૃતિમાંથી એ ઊપસવું જોઈએ.

સ્થળાંતર પછી પણ અન્ય કાફલાનાં લોકો એમને ક્યાંય મળતા નથી. તે વખતે બીજા કાફલા ક્યાં ગયા, એમનું શું થયું એની કોઈ જિજ્ઞાસા કે ચિંતા આ કાફલામાં કોઈને નથી.

સ્થળાંતર વખતે અને ત્યાર પછી કાફલાની ગતિ કોઈ સલામત સ્થળની શોધ તરફ હોય. પણ કાફલામાં એવા કોઈ સલામત સ્થળને શોધવાની, એ તરફ જવાની મથામણ થઈ હોય એવું નથી અનુભવાતું. સલામત સ્થળને બદલે રણપ્રદેશ તરફ એને કેમ ધકેલાવું પડ્યું એની કોઈ સ્વાભાવિકતા કૃતિમાં વરતાતી નથી.

નવલકથામાં સૌથી મહત્ત્વની ઘટના કાફલાના સ્થળાંતરની છે. ખાસ તો કોઈ અજ્ઞાત પુરુષના આક્રમણના ડરથી કાફલો પોતાનો પ્રદેશ છોડે છે. આ અજ્ઞાત પુરુષ કોણ છે એ રહસ્યમય છે અને એ રહસ્ય ઊભું કરવામાં અને દ્વારા કાફલાનાં લોકોમાં આતંક પ્રસરે એવી પરિસ્થિતિ સર્જવામાં લેખકને સારી સફળતા મળી છે, પરંતુ પછી એ પરિસ્થિતિની શક્યતા જેટલી હદે તાગવી જોઈએ તેટલી નથી તાગી. સ્થળાંતર પછી અજ્ઞાત પુરુષનો આતંક ક્રમશઃ વધતો

એવો

જતો હોય, એનાથી મુક્ત થવા માટે કાફલો વિવિધ સલામત સ્થળો માટે ફાંફાં મારતો હોય, નિષ્ફળ બનતો હોય અજ્ઞાત પુરુષના ભયમાંથી છૂટવા છેલ્લા શ્વાસ સુધી લડી લેવાના મિજાજમાં આવી જતો હોય એવી કોઈક રીતે જો કથા ચાલી હોત તો એ પ્રભાવક ને સુશ્લિષ્ટ બની શકી હોત.

'કાફલો'માં કેટલીક વસ્તુઓ પ્રતીકાત્મક બનીને આવી છે, પરંતુ એ વસ્તુઓ વાચ્યસ્તર પર પ્રતીતિકર રીતે ન ઊપસતી હોવાને લીધે કૃતિમાં ગંઠાઈ ગયેલા ગાંગડા જેવી લાગે છે. જેમ કે વૃંદારકના પાત્ર સાથે જોડાયેલો કાફલાનો સંચિત્ ભૂતકાળ. નવલકથામાં પોતાની પાસે રહેલો સંચિત્ ભૂતકાળ હવે કાફલાના કયા મનુષ્યમાં સંક્રાન્ત કરવો એની ચિંતા કરતો વૃંદારક દેખાય છે, પરંતુ એ વીગત વૃંદારકના ચરિત્રનો અંશ બની હોય એમ પ્રતીત થતું નથી. ભૂતકાળમાં વૃંદારકે પોતાની પાસે રહેલો ભૂતકાળનો વારસો કાફલાના બીજા મનુષ્યને આપવા કેટલો પ્રયત્ન કર્યો ? કાફલાના માણસોમાંથી કોઈ એ ભૂતકાળને ઝીલવામાં કેમ સફળ ન બન્યું ? વૃંદારકે સ્ત્રીના અપંગ ને મૂંગા પુત્રને ભૂતકાળનો વારસો સોંપવા કેમ પસંદ કર્યો ? ફક્ત એક જ વાક્ય બોલેલો પુત્ર પોતે જે ભૂતકાળનો વારસો આપે છે તે ખરેખર ઝીલે છે ખરો એની કોઈ પ્રતીતિ વૃંદારકને થાય છે ખરી? આવા આવા પ્રશ્નોના કોઈ ઉત્તર કૃતિમાં પ્રાપ્ત નથી થતા એટલે સંચિત્ ભૂતકાળની વીગત વૃંદારકના ચરિત્રનું નિર્માણ કરવા માટે કામે નથી લગાડાઈ. કૃતિમાં વૃંદારક તો વિશેષ ઊગસે છે સોમાના પતિ અને ફાલાના પ્રેમી તરીકે.

સ્ત્રીના પતિપ્રેમને વ્યક્ત કરવા બે વીગતો કૃતિમાં મુકાઈ છે. શિકારેથી બધાની સાથે પતિ નથી આવતો ત્યારે સ્ત્રી ઘણી રાત સુધી નથી ઊંઘતી. આ વીગત કૃતિમાં થોડીક વિસ્તરીને પરિસ્થિતિનું રૂપ નથી લેતી એને કારણે અસ્વાભાવિક બની જાય છે. કોઈ વ્યક્તિ ઊંઘ્યા વગર કેટલો વખત રહી શકે ? સ્ત્રી ઘણા દિવસ સુધી ન ઊંઘી એની કોઈ પ્રતિકૂળ અસર એના શરીર પર કે આવનાર બાળક પર પડી ? (સ્ત્રી અપંગ પુત્રને જન્મ આપે છે. પરંતુ એને ન ઊંઘવાને કોઈ સંબંધ નથી.) કૃતિમાં એની કોઈ વાત નથી. એવી બીજી વીગત છે પતિની રાહ જોવા માટે સ્ત્રીનું ભેખડ પર ચડી સતત જંગલ તરફ તાકીને ઊભા રહેવું. સવાર, બપોર, સાંજ સતત સ્ત્રી આ પ્રમાણે ઊભી રહે છે અને એના આ વર્તનનો વારંવાર કૃતિમાં ઉલ્લેખ થયો છે. પોતાનો પતિ મૃત્યુ નથી પામ્યો, એ જરૂર એક દિવસ પાછો કાફલામાં આવશે એવી સ્ત્રીની દૃઢ પ્રતીતિને વ્યક્ત કરવામાં આ વર્તન ઉપકારક બને છે, પરંતુ તેનું આ

વર્તન પણ એક વીગતથી આગળ નથી વધતું, પતિની સતત રાહ જોવા છતાં પતિ ન આવ્યો તો એને કારણે સ્રીના શરીર-મન પર શું અસર પડી? કાફલાના લોકોએ સ્રીના વર્તનને કેવી રીતે જોયું? એકમાત્ર સરદારને ચિંતા થાય છે કે સ્રી કદાચ ગાંડી થઈ જાય. પરંતુ એ સિવાય સ્રીનું આ વર્તન બીજાં કોઈ પરિણામોમાં વિસ્તરતું નથી.

એવી બીજી એક ઘટના છે સ્રીની પોતાના અપંગ પુત્રને કેડમાં ઊંચકીને ફરવાની. અપંગ પુત્રને માત્ર સ્રી જ કેડમાં કેમ ઊંચકે છે? બીજા કોઈને એને ઊંચકવાનો ભાર કેમ નથી સોંપતી? સ્રી પુત્રને કેડ પરથી નથી ઉતારતી કે પુત્ર પોતે જ કેડ પરથી નથી ઊતરતો? પુત્ર કેડ પર જ મોટો ને મોટો થતો જાય તો પુત્રના ભારને ઊંચકવાની સ્રીની તાકાત કેટલી? પુત્રનો ભાર ઊંચકતા એ થાક કે કંટાળો અનુભવે છે? સંક્ષેપમાં આ ઘટના પણ પરિસ્થિતિ બને એ રીતે કૃતિમાં વિસ્તરતી નથી. એટલે કૃતિમાં તેની સ્વાભાવિકતા ઘટી જાય છે.

જેમ ઘટનાઓ પરિસ્થિતિ રૂપે ન વિકસતા અપ્રતીતિકર બની રહે છે તેમ પાત્રોના ચરિત્રનિર્માણમાં પણ સ્વાભાવિકતા અળપાઈ ગયેલી લાગે. નવલકથાના એક મહત્ત્વના પાત્ર સ્રીના ચરિત્રચિત્રણમાં એ અનુભવાય છે. કાફલાની બીજી સ્રીઓથી સાવ જુદી પડી એકલી સ્રી જ પોતાની ઝૂંપડીમાં રોજ ચારે બાજુ દીવા સળગાવે છે, દીવા સળગતા હોય ત્યારે એના દેહમાંથી સુગંધ પ્રસરે છે. એ બધી સ્રીઓમાં સૌથી વધારે સુંદર છે. સ્રીના વ્યક્તિત્વની આસપાસ ઊભી થયેલી આ રોમેન્ટિક અને કંઈક દિવ્ય આભાની સામે સ્રીનું ખરેખર વર્તન કેવું છે? શિકારેથી બધાની સાથે પોતાનો પતિ નથી આવતો ત્યારે એ સરદારે પતિ વિરુદ્ધ કાવતું કર્યું છે, એ જ એને કાફલામાં આવવા નથી દેતો એવો તે આક્ષેપ મૂકે છે. સરદારના આદેશોની એ અવગણના કરે છે, કાફલાના બીજા લોકો પ્રત્યેક ખુદ પોતાની પુત્રી વીરા પ્રત્યે એનું વર્તન ઉપેક્ષાથી ભરેલું છે. આ બધી બાબતમાં એક સાધારણ સ્રીથી વિશેષ એ નથી લાગતી. એક તરફ એના વ્યક્તિત્વની આસપાસ ઊભી થયેલી દિવ્ય આભા ને બીજી તરફ એનું આ વર્તન બરાબર મેળમાં નથી. એનું સમગ્ર વર્તન એના ઉત્કટ પતિપ્રેમની અભિવ્યક્તિ છે એમ દલીલ કરી શકાય, પરંતુ સ્થળાંતર વખતે કાફલા સાથે એનું ચાલી નીકળવું, સમગ્ર રઝળપાટ દરમ્યાન હવે પોતાનો પતિ ક્યાં, ક્યારે મળશે એની ચિંતાથી સાવ અસ્પૃષ્ટ રહેવું, રેણુપ્રદેશમાં પતિ ખરેખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્યને પ્રમાણવું અને તેનાથી માનસિક રીતે કંઈક સ્વસ્થ બનવું એ સ્રીનું સમગ્ર વર્તન એના પતિપ્રેમની વિરુદ્ધ જાય એવું છે. અથવા

તો એના માનસમાં આવેલું પરિવર્તન સ્વાભાવિક લાગે એવો સંદર્ભ કૃતિમાં રચાયો નથી એને કારણે આ વિસંગતિએ પ્રવેશ કર્યો છે. એ રીતે ચારિનું માનસપરિવર્તન પણ કોઈ ચોક્કસ પરિસ્થિતિના નિર્માણને અભાવે આકસ્મિક ને અસ્વાભાવિક લાગે છે.

જન્માંધ વિલોલ ચોક્કસ આકાર વિના માત્ર લીસોટા જેવા કે ક્યારેક આકસ્મિક રીતે ઊપસી આવતાં ચિત્રો દોરે છે ત્યારે એ ચિત્રોને સરદાર આટલું બધું મહત્ત્વ શા માટે આપે છે? ચારિ એ ચિત્રો ભૂંસી નાખતી હોય ત્યારે પથ્થર પર એ ચિત્રો દોરવાની રચના સરદાર શા માટે આપે છે એની કોઈ સ્વાભાવિકતા કૃતિમાં ઊપસતી નથી. આ વીગતોને પ્રતીકાત્મક રૂપે જોવી જોઈએ એ રીતે એનો બચાવ ન થઈ શકે.

'કાફલો'માં બીજી મુશ્કેલી નિરૂપણની છે. દરેક પ્રસંગને એના મહત્ત્વ પ્રમાણે કેટલો વિસ્તારવો કે ટુંકાવવો, કઈ વીગતોથી એને અસરકારક બનાવવો, એને ક્યાં અટકાવવો, ક્યાં પ્રસંગનું કથન કરવું, ક્યાં એને પ્રત્યક્ષ કરવો એની કુશળ કથાકાર પાસે અપેક્ષિત સૂઝ 'કાફલો'માં ઓછી દેખાય છે. આમ તો સમગ્રતયા એને અનુભવવાની આ વાત છે, તો પણ એક દૃષ્ટાંતથી એને સ્પષ્ટ કરું.

કાફલામાં સરદારના આદેશ બહાર કોઈ કાર્ય ન થઈ શકે એવો નિયમ છે. આ વાતને નવલકથામાં પૃ. ૧૪–૧૬ વચ્ચે જે રીતે મૂકી છે તે આપણને બિનજરૂરી પ્રસારથી મુકાયેલી લાગે. સૌપ્રથમ તો આદેશપાલનની વાત જે ઘટના સાથે લેખકે જોડી છે તે જ બહુ અસરકારક નથી. પહેલા વરસાદ પછીનો દિવસ કાફલાના લોકો ભેગાં મળીને ઉત્સવ રૂપે મનાવે છે. સાંજે ઉત્સવ પૂરો થયા પછી બધા પોતાની ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય, પરંતુ સરદારનો આદેશ થાય ત્યારે જ. ઝૂંપડીમાં પાછા જવાની ક્રિયાને સરદારના આદેશ સાથે સાંકળવામાં જ ખાસ દમ નથી. કદાચ આટલી નાની અમથી બાત માટે પણ સરદારનો આદેશ જોઈએ એ પ્રકારની કોઈ જોહુકમી બતાવવાનું પ્રયોજન હોય એવું પણ દેખાતું નથી.

આખી વાત કૃતિમાં કેવી રીતે મુકાઈ છે તે જોઈએ. સરદાર અને ફાલા એક જગ્યાએ ઊભા છે ત્યાં સ્ત્રી આવે છે ને સરદારને બધાં ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય એવો આદેશ આપવા કહે છે. પછી સરદાર, ફાલા અને સ્ત્રી વચ્ચે પરસ્પરની હળવી મજાક કરતો સંવાદ ચાલે છે. પછી સ્ત્રી ચાલી જાય છે અને વૃંદારક આવે છે અને સરદાર આદેશ આપવાનું કહે છે, 'હાલો, સરદાર... બધાંને ઝૂંપડીમાં પાછાં જવાનું કો'. પછી બન્ને વચ્ચે આદેશ સંદર્ભમાં થોડી

વર્તન પણ એક વીગતથી આગળ નથી વધતું, પતિની સતત રાહ જોવા છતાં પતિ ન આવ્યો તો એને કારણે સ્ત્રીના શરીર-મન પર શું અસર પડી? કાફલાના લોકોએ સ્ત્રીના વર્તનને કેવી રીતે જોયું? એકમાત્ર સરદારને ચિંતા થાય છે કે સ્ત્રી કદાચ ગાંડી થઈ જાય. પરંતુ એ સિવાય સ્ત્રીનું આ વર્તન બીજાં કોઈ પરિણામોમાં વિસ્તરતું નથી.

એવી બીજી એક ઘટના છે સ્ત્રીની પોતાના અપંગ પુત્રને કેડમાં ઊંચકીને ફરવાની. અપંગ પુત્રને માત્ર સ્ત્રી જ કેડમાં કેમ ઊંચકે છે? બીજા કોઈને એને ઊંચકવાનો ભાર કેમ નથી સોંપતી? સ્ત્રી પુત્રને કેડ પરથી નથી ઉતારતી કે પુત્ર પોતે જ કેડ પરથી નથી ઊતરતો? પુત્ર કેડ પર જ મોટો ને મોટો થતો જાય તો પુત્રના ભારને ઊંચકવાની સ્ત્રીની તાકાત કેટલી? પુત્રનો ભાર ઊંચકતા એ થાક કે કંટાળો અનુભવે છે? સંક્ષેપમાં આ ઘટના પણ પરિસ્થિતિ બને એ રીતે કૃતિમાં વિસ્તરતી નથી. એટલે કૃતિમાં તેની સ્વાભાવિકતા ઘટી જાય છે.

જેમ ઘટનાઓ પરિસ્થિતિ રૂપે ન વિકસતા અપ્રતીતિકર બની રહે છે તેમ પાત્રોના ચરિત્રનિર્માણમાં પણ સ્વાભાવિકતા ઝળપાઈ ગયેલી લાગે. નવલ-કથાના એક મહત્ત્વના પાત્ર સ્ત્રીના ચરિત્રચિત્રણમાં એ અનુભવાય છે. કાફલાની બીજી સ્ત્રીઓથી સાવ જુદી પડી એકલી સ્ત્રી જ પોતાની ઝૂંપડીમાં રોજ ચારે બાજુ દીવા સળગાવે છે, દીવા સળગતા હોય ત્યારે એના દેહમાંથી સુગંધ પ્રસરે છે. એ બધી સ્ત્રીઓમાં સૌથી વધારે સુંદર છે. સ્ત્રીના વ્યક્તિત્વની આસપાસ ઊભી થયેલી આ રોમેન્ટિક અને કંઈક દિવ્ય આભાની સામે સ્ત્રીનું ખરેખર વર્તન કેવું છે? શિકારેથી બધાની સાથે પોતાનો પતિ નથી આવતો ત્યારે એ સરદારે પતિ વિરુદ્ધ કાવત્રું કર્યું છે, એ જ એને કાફલામાં આવવા નથી દેતો એવો તે આક્ષેપ મૂકે છે. સરદારના આદેશોની એ અવગણના કરે છે. કાફલાના બીજા લોકો પ્રત્યેક ખુદ પોતાની પુત્રી વીરા પ્રત્યે એનું વર્તન ઉપેક્ષાથી ભરેલું છે. આ બધી બાબતમાં એક સાધારણ સ્ત્રીથી વિશેષ એ નથી લાગતી. એક તરફ એના વ્યક્તિત્વની આસપાસ ઊભી થયેલી દિવ્ય આભા ને બીજી તરફ એનું આ વર્તન બરોબર મેળમાં નથી. એનું સમગ્ર વર્તન એના ઉત્કટ પતિ-પ્રેમની અભિવ્યક્તિ છે એમ દલીલ કરી શકાય, પરંતુ સ્થળાંતર વખતે કાફલા સાથે એનું ચાલી નીકળવું, સમગ્ર રઝળપાટ દરમ્યાન હવે પોતાનો પતિ ક્યાં, ક્યારે મળશે એની ચિંતાથી સાવ અસ્પૃષ્ટ રહેવું, રણપ્રદેશમાં પતિ ખરેખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્યને પ્રમાણવું અને તેનાથી માનસિક રીતે કંઈક સ્વસ્થ બનવું એ સ્ત્રીનું સમગ્ર વર્તન એના પતિપ્રેમની વિરુદ્ધ જાય એવું છે. અથવા

તો એના માનસમાં આવેલું પરિવર્તન સ્વાભાવિક લાગે એવો સંદર્ભ કૃતિમાં રચાયો નથી એને કારણે આ વિસંગતિએ પ્રવેશ કર્યો છે. એ રીતે ચારિનું માનસપરિવર્તન પણ કોઈ ચોક્કસ પરિસ્થિતિના નિર્માણને અભાવે આકસ્મિક ને અસ્વાભાવિક લાગે છે.

જન્માંધ વિલોલ ચોક્કસ આકાર વિના માત્ર લીસોટા જેવા કે ક્યારેક આકસ્મિક રીતે ઊપસી આવતાં ચિત્રો દોરે છે ત્યારે એ ચિત્રોને સરદાર આટલું બધું મહત્ત્વ શા માટે આપે છે? ચારિ એ ચિત્રો ભૂંસી નાખતી હોય ત્યારે પથ્થર પર એ ચિત્રો દોરવાની રચના સરદાર શા માટે આપે છે એની કોઈ સ્વાભાવિકતા કૃતિમાં ઊપસતી નથી. આ વીગતોને પ્રતીકાત્મક રૂપે જોવી જોઈએ એ રીતે એનો બચાવ ન થઈ શકે.

'કાફલો'માં બીજી મુશ્કેલી નિરૂપણની છે. દરેક પ્રસંગને એના મહત્ત્વ પ્રમાણે કેટલો વિસ્તારવો કે ટુંકાવવો, કઈ વીગતોથી એને અસરકારક બનાવવો, એને ક્યાં અટકાવવો, ક્યાં પ્રસંગનું કથન કરવું, ક્યાં એને પ્રત્યક્ષ કરવો એની કુશળ કથાકાર પાસે અપેક્ષિત સૂઝ 'કાફલો'માં ઓછી દેખાય છે. આમ તો સમગ્રતયા એને અનુભવવાની આ વાત છે, તો પણ એક દૃષ્ટાંતથી એને સ્પષ્ટ કરું.

કાફલામાં સરદારના આદેશ બહાર કોઈ કાર્ય ન થઈ શકે એવો નિયમ છે. આ વાતને નવલકથામાં પૃ. ૧૪–૧૬ વચ્ચે જે રીતે મૂકી છે તે આપણને બિનજરૂરી પ્રસારથી મુકાયેલી લાગે. સૌપ્રથમ તો આદેશપાલનની વાત જે ઘટના સાથે લેખકે જોડી છે તે જ બહુ અસરકારક નથી. પહેલા વરસાદ પછીનો દિવસ કાફલાના લોકો ભેગાં મળીને ઉત્સવ રૂપે મનાવે છે. સાંજે ઉત્સવ પૂરો થયા પછી બધા પોતાની ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય, પરંતુ સરદારનો આદેશ થાય ત્યારે જ. ઝૂંપડીમાં પાછા જવાની ક્રિયાને સરદારના આદેશ સાથે સાંકળવામાં જ ખાસ દમ નથી. કદાચ આટલી નાની અમથી બાત માટે પણ સરદારનો આદેશ જોઈએ એ પ્રકારની કોઈ જોહુકમી બતાવવાનું પ્રયોજન હોય એવું પણ દેખાતું નથી.

આખી વાત કૃતિમાં કેવી રીતે મુકાઈ છે તે જોઈએ. સરદાર અને ફાલા એક જગ્યાએ ઊભા છે ત્યાં સ્ત્રી આવે છે ને સરદારને બધાં ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય એવો આદેશ આપવા કહે છે. પછી સરદાર, ફાલા અને સ્ત્રી વચ્ચે પરસ્પરની હળવી મજાક કરતો સંવાદ ચાલે છે. પછી સ્ત્રી ચાલી જાય છે અને વૃંદારક આવે છે અને સરદાર આદેશ આપવાનું કહે છે, 'હાલો, સરદાર... બધાંને ઝૂંપડીમાં પાછાં જવાનું કો'. પછી બન્ને વચ્ચે આદેશ સંદર્ભમાં થોડી

વાતચીત ચાલે છે. વૃંદારકનો આગ્રહ જોઈ સરદાર બધાંને ઝૂંપડીમાં જવાનો આદેશ આપે છે. એ આદેશ સાંભળી વૃંદાકર મોટેથી બૂમ મારી સોમાને એ આદેશ પહોંચાડે છે, અને ત્યાં પાછો સોમા અને વૃંદારક વચ્ચે મોટેથી થયેલો થોડો સંવાદ જુઓ :

'સોમા...'

સામેથી સોમાનો ખેંચાયેલો અવાજ સંભળાયો,

'હો !'

'બધાને કે' ઝૂંપડીઓમાં પાછા જાય... સરદારે હા પાડી છે.'

કાફલો કેટલો આજ્ઞાંકિત અને શિસ્તબદ્ધ છે એવું કંઈક સૂચવવાનો હેતુ દેખાય છે, પરંતુ એ માટે આ પ્રકારનો વિસ્તાર જરૂરી છે ખરો એવો પ્રશ્ન થાય.

એ રીતે સ્ત્રી ગર્ભવતી બની છે એ વાતની સ્ત્રીના પતિને અને પછી કાફલાની બીજી સ્ત્રીઓને ખબર પડે છે અને પ્રસંગો કે બીજાં પણ એવાં સ્થાન બતાવી શકાય.

સંવાદ 'કાફલો'નું સૌથી નબળું અંગ છે. પ્રસંગનિરૂપણમાં સંવાદનો આશ્રય ક્યાં લેવો અને ક્યાં ન લેવો એની સૂઝ જેટલી મહત્ત્વની છે તેટલી જ સંવાદને સામાન્ય વાતચીતની કોટિએથી ઊંચકી સાહિત્યિક સંવાદની કોટિએ મૂકવાની છે. થોડાંક દૃષ્ટાંતો જોઈએ :

સ્ત્રીનો પતિ શિકારેથી પાછો નથી આવતો ત્યારે સ્ત્રીનો સરદારને સંબોધીને મુકાયેલો સંવાદ:

"મારો વર ક્યાં છે ? એને નો'તું આવવું તો યે પરાણે જંગલમાં લઈ ગયા તમે... હવે ક્યાં ગયો છે ? ઈ પાછો કાં નથી આવ્યો ? એને એકલો મૂકીને તમે હાલ્યા આવ્યા છો... મારો વર જંગલમાં રખડે છે... જાવ લઈ આવો." (પૃ. ૬૧)

સ્ત્રીનું વ્યક્તિત્વ એનો પતિ પ્રત્યેનો ઉત્કટ પ્રેમ, આ ગંભીર ને નાજુક ક્ષણ એ સૌની સામે આ સંવાદ કેટલો ફિક્કો છે !

સરદાર કાફલામાં વણઝારાના શબને બાળે છે તે વખતે સરદારનાં વાક્યો :

"મેં તમારી કેટલી વાટ જોઈ'તી વણઝારા...! બીજું કોઈ ન આવ્યું... એકલો તું જ આવ્યો... તેય છેલ્લી આંચકી ખાવા સારુ ! મારા કાફલામાં આવતો વણઝારો આજે લોહી ઓકતો આવ્યો...હાલ, વણઝારા ! તનેય નદીના સામા કાંઠે બાળી આવું... વૃંદારક, ઊભો થા... મારા ભેગો હાલ... ફાલા ઊભી થા... તુંયે હાલ... બીરા, વિશુવને બોલાવ..." વગેરે.

કેટલો વાચાળ ને ભાવુક સંવાદ! સરદારની મનોવ્યથાને વાચા આપવાની એમાં ક્ષમતા ક્યાં?

ઘણી જગ્યાએ સંવાદ અરુચિકર પણ બની રહે છે. શ્લીલઅશ્લીલ કે નૈતિક અનૈતિકની વાત નથી. પાત્રના ચરિત્ર કે સમગ્ર સંદર્ભમાં એ અરુચિકર બનતો હોય તેની વાત છે. ચારિનો વિલોલને સંબોધીને બોલાયેલો સંવાદ જુઓ :

"આંધળા... જનમથી જ આંધળો મૂઓ છો... તારી આંખો છે કે ખાડા? આંધળા... આંધળા... આંખમાંથી ગંધાતું પાણી નીકળે છે... આંધળા... તારી માના પેટમાંથી નીકળ્યો પછી તે શું જોયું છે? બા'ર તડકો છે... બા'ર વરસાદ છે... આંધળા..." વગેરે (પૃ. ૩૩)

ચારિના પતિ પ્રત્યેના તિરસ્કારની આ કેટલીક પ્રાકૃત અભિવ્યક્તિ!

ફાલાનો આ સંવાદ :

'સ્ત્રી... હવે તું સુખેથી તારા પુત્રને જન્મ આપ... તારા દીકરાને લેવા મારો ખોબો તૈયાર જ છે... તું બીતી નથી ને? મૂંઝાજે નહીં... હું તારી પાસે જ છું..." (પૃ. ૧૦૪)

આ ક્ષણે આટલો લાંબો સંવાદ ને તેમાં 'મારો ખોબો તૈયાર જ છે.' જેવા પ્રયોગો!

નવલકથામાં કેટલાક શબ્દો વારંવાર જ્યાં ને ત્યાં વપરાયેલા જોવા મળે છે, જે કાં તો સર્જકના સીમિત ભાષાપ્રભુત્વને પ્રગટ કરે છે અથવા તો સર્જકના મનમાં અભિવ્યક્તિની કોઈ વિશિષ્ટ ધાર નથી એને સૂચવે છે. લેખકે 'ભયાનક' શબ્દનો કરેલો ઉપયોગ જુઓ :

૧. **ભયાનક** નિસ્તબ્ધતાની વચ્ચે રાત પસાર થઈ.

૨. **ભયાનક** થાકનો અનુભવ કર્યો.

૩. જંગલની **ભયાનકતામાં** સરદાર જેવા સરદારનું લોહી ભય અને આશંકાથી ઠરી ગયું હતું.

૪. **ભયાનક** માણસે એને પકડી લીધો.

૫. એ આવા **ભયાનક** વાવાઝોડા વચ્ચે પણ ભેખડ પર ઊભી હતી.

૬. ફાલા સ્ત્રીના **ભયાનક** વિશ્વાસને જોઈ રહી.

૭. **ભયાનક** અનુભવમાંથી પસાર થઈને અહીં સુધી પહોંચ્યો હતો.

૮. એની આંખોના ખાડા બહાર કશુંક **ભયાનક** બની રહ્યું હતું.

૯. એ જ વખતે **ભયાનક** અવાજ ખીણમાં ગાજ્યો.

૧૦. ભયાનક શાંતિ છવાયેલી હતી.. વગેરે.
એક બીજો શબ્દ 'ફાટી' જુઓ :

૧. ઓનો અવાજ ફાટી ગયો હતો.

૨. એનો કંપતો ફાટેલો અવાજ ઓ અને સરદાર વચ્ચેથી પસાર થઈ ગયો.

૩. ઓના પેટની સુંવાળી ચામડી સામે ફાટી આંખે જોઈ રહ્યો.

૪. ઓનો અવાજ જુદી જુદી આશંકામાં ફાટવા લાગ્યો.

૫. હું પાછી ન જાઉં તો ઈ ફાટી જ મરે.'

આવા બીજા શબ્દો પણ બતાવી શકાય. વીનેશ એક શબ્દનો પ્રયોગ ખોટી રીતે કરે છે. એમની અગાઉની નવલકથાઓમાં એ પ્રયોગ મને જોવા મળ્યો હતો. આ વાક્યો જુઓ.

૧. ખુલ્લી ગયેલી ખીણમાં

૨. બધાના ઘા પાછા ખુલ્લી ગયા છે.

૩. લોકોના ખુલ્લી ગયેલા ઘામાંથી લોહી વહેવા માંડ્યું.

અહીં દરેક જગ્યાએ 'ખૂલી' શબ્દ જોઈએ.

કેટલીક અસ્પષ્ટ અથવા નિષ્પ્રયોજન લાગતી ઉક્તિઓ જુઓ :

૧. 'દૂરથી એ દૃશ્ય જોઈ રહેલા સરદારને લાગ્યું કે ગાયની થરકતી ચામડી જેમ ઓની ચામડી પણ થરકી હશે.'

૨. ગાયોની ઘંટડીઓના રણકાર વચ્ચે સરદારની લાલ આંખમાં પણ નરમાશની સવાર ઊગી.

૩. આગિયાની જેમ ચમકતા ઢોલના લય તરફ કાફલાએ ચહેરો ફેરવ્યો.

૪. વિષુવ અને વીરાની ખાલી નજરો જેવી જ નહી પણ ખાલી જ દેખાશે કે એમાં થોડુંઘણું પાણી હશે ?

૫. વૃંદારકને લાગ્યું કે એની આંખોમાં વિલોલ પ્રવેશી ચૂક્યો હતો.

૬. ગાડાં ખેંચી રહેલાં વાદળોની જેમ બધાંની આંખો ફાટી ગઈ હતી અને ગાયોનાં જડબાંમાં વળતાં ફીણ જેવો થાક બધાં લોકોના સુકાયેલા ગળામાં તરવરતો હતો.

વાક્યના સ્તર પર 'કાફલો'ની ભાષાને વધારે ઝીણવટપૂર્વક તપાસી શકાય, પરંતુ એમાંથી નીપજતાં નિષ્કર્ષ ઉત્સાહવર્ધક નહીં હોય એવું મારું અનુમાન છે. એમાં વિશેષ ઊંડા ઊતર્યા વગર 'કાફલો'માંથી તારવવામાં આવેલા પ્રતીકાત્મક અર્થો વિશે થોડી વાત કરું.

કૃતિનું વાચ્યસ્તર પ્રતીતિકર હોવું જોઈએ એ જેટલું મહત્ત્વનું છે તેટલું જ એ પ્રતીકાત્મક અર્થોને પ્રગટ કરી શકે એટલું સક્ષમ પણ હોવું જોઈએ. પ્રતીકાત્મક અર્થ એક પ્રકારનો વ્યંગ્યાર્થ જ છે, અને ધ્વનિવાદીઓએ કહેલી વાત પણ એટલી જ સાચી છે કે વાચ્ય અર્થની અંદર એવાં ઈંગિતો પડેલાં હોય, જે વાચ્ય અર્થથી ભિન્ન એવો વ્યંગ્યાર્થ તરફ ભાવકના ચિત્તને વાળતાં હોય. એમાં મહત્ત્વનું હોય છે સર્જકે કરેલું વાચ્ય અર્થનું કૌશલપૂર્વક સંયોજન. જો વાચ્ય અર્થમાં પૂરતાં ઈંગિત પડેલાં ન હોય તો વ્યંગ્યાર્થ અસ્ફુટ રહી જાય છે.

'કાફલો'માંથી ડૉ. નરેશ વેદે કેટલાક પ્રતીકાત્મક અર્થ તારવ્યા છે. નરેશ વેદ સ્ત્રીના પાત્ર માટે કહે છે, 'એ કોઈ સામાન્ય નારી નથી. તે સનાતન પ્રિયા છે મોહિની છે, એવી મોહિની જે પોતાની સાથે બધાંને નીચે ઘસડી જાય.' અહીં તેઓ સ્ત્રીને 'સનાતન પ્રિયા' અને 'બધાંને નીચે ઘસડી જનાર મોહિની' તરીકે ઓળખાવે છે. 'કાફલો'માં નિરૂપાયેલું સ્ત્રીનું પાત્ર જોતાં એવા કોઈ અર્થસંકેત તરફ જઈ શકાય છે ખરું? કાફલો તૂટ્યો મૂળમાંથી ઉખડ્યો, વિખેરાયો એ માટે સ્ત્રીને જવાબદાર ગણી શકાય? લાગતું નથી. સરદાર સ્ત્રીને ચાહતો હતો, તેની સાથે લગ્ન કરવા ઇચ્છતો હતો, પરંતુ લગ્ન ન કરી શક્યો. સ્ત્રીના પતિની તેને 'ભયંકર ઇર્ષ્યા' પણ આવે છે અને તેમ છતાં સ્ત્રીનો પતિ જંગલમાં મૃત્યુ પામ્યો કે ગુમ થયો એ માટે સરદાર પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રૂપે નિમિત્ત હોય એમ કૃતિમાં લાગતું નથી. સ્ત્રી જો કે સરદાર પર એવો આક્ષેપ મૂકે છે, પરંતુ એ સ્ત્રીનો અંગત અભિપ્રાય છે. કાફલામાં કોઈએ એને સમર્થન આપ્યું નથી. સરદારનાં વ્યવહાર–વર્તન પણ એવી કોઈ આશંકા જગાડતાં નથી. એટલે સરદારનું સ્ત્રી માટેનું આકર્ષણ કાફલાના તૂટવા સાથે સંબંધ ધરાવતું હોય એવાં કોઈ ઇંગિત કૃતિમાં નથી. તો સ્ત્રીને બધાંને નીચે ઘસડી જનાર મોહિની કહેવામાં શું ઔચિત્ય?

એ રીતે સ્ત્રીને 'સનાતન પ્રિયા' કહી શકાય ખરી? પોતાનો પતિ મૃત્યુ નથી પામ્યો, કોઈક દિવસ એ જરૂર આવશે એવી દૃઢ પ્રતીતિ સાથે સ્ત્રી જીવે, આખો દિવસ ભેખડ પર ચઢી પોતાના પતિની રાહ જુએ એ એના વર્તન પરથી આવું અનુમાન કરી શકાય. જો કે આટલા ઇંગિત પરથી એને સનાતન પ્રિયા કહેવી એ વધુ પડતું છે, છતાં માની લઈએ. પરંતુ એની સામે સ્ત્રીનું કેટલુંક એવું વર્તન છે જે આ અર્થ લેવામાં અવરોધક બને છે. આગળ સ્ત્રીના ચરિત્રની વાત કરતાં એનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. એ સંદર્ભમાં દીવાના પ્રતીકની થોડી વાત કરું.

સ્ત્રી ઝૂંપડીમાં રોજ ચારેબાજુ દીવા સળગાવીને મૂકે છે કે સ્થળાંતર વખતે હથેળીમાં દીવો રાખીને ચાલે છે એ ઘટનાઓને પ્રતીકાત્મક માનવામાં આવી છે. નરેશ વેદ દીવાને સ્ત્રીની 'નૈતિકતા'નો સૂચક માને છે ભારતીય સમાજ-જીવનમાં દીવાની સાથે જોડાયેલા સાંસ્કૃતિક સાહચર્યો આવા અર્થ તરફ આપણને લઈ જાય. પરંતુ એવો અર્થ કૃતિમાં લેવા જતાં આંતરિક વિરોધ આવે છે. ઝૂંપડીમાં ચારેબાજુ દીવા એકલી સ્ત્રી જ મૂકે છે. કાફલાની બીજી સ્ત્રીઓ નહીં. તો શું નૈતિકતા સ્ત્રી પૂરતી સીમિત છે? કૃતિના અન્ય સ્ત્રી પાત્રોનાં વ્યવહાર વર્તન એવા કોઈ સંકેત તરફ લઈ જતાં નથી.

સ્ત્રી હથેળીમાં દીવો લઈને ચાલે છે, જે લાંબી રઝળપાટમાંય બુઝાતો નથી. નરેશ વેદ અહીં દીવાને સંસ્કૃતિમાં સ્ત્રીની 'શ્રદ્ધાનું પ્રતીક' માને છે. આપણી સંસ્કૃતિમાં દીવો શ્રદ્ધાના પ્રતીક તરીકે પ્રતિષ્ઠિત છે, પરંતુ કૃતિમાં આ અર્થ લેવા જતાં સ્ત્રીના 'સનાતન પ્રિયા'ના ખ્યાલને ધક્કો પહોંચે છે. પોતાનો પતિ ખરેખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્ય સમજાતાં સ્ત્રી હથેળીના દીવાને ઓલવવી નાખે છે. એટલે કે એની શ્રદ્ધાનો લોપ થાય છે. આ સમજાય એવી વાત છે. શ્રદ્ધા એ તો ભાવનાત્મક છે. પતિ ખરેખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્ય સમજાતાં આ શ્રદ્ધાનો લોપ કેવી રીતે થાય? પતિ તરફથી એવો કોઈક અનુભવ થાય અને શ્રદ્ધાનો લોપ થાય એ સમજી શકાય, પરંતુ અહીં એવો તો કોઈ અનુભવ નથી. કોઈ વાતનું ભ્રમનિરસન અને ભાવનાનું ભ્રમનિરસન એ બે જુદી વસ્તુ છે. પતિ પ્રત્યેના પ્રેમ ઉપરની શ્રદ્ધા જ જો લુપ્ત થઈ હોય તો એ સનાતન પ્રિયા કેવી રીતે કહેવાય?

નરેશ વેદ વરસાદને તેડવા જતો અને તેને વરસાવતો લઈ આવતા પુરુષને 'અસ્તિત્વનો સંદેશવાહક'; પગમાં ચેતન વિનાના, માની કેડ પર જ રહ્યે રહ્યે મોટા થતા, લાંબા કાનવાળા પુત્રને 'કુંઠિત આવતી કાલનું', અંધ વિલોલને 'સામૂહિક અવચેતન'નું, હરણને 'કાફલામાંથી હયું'ક હરાઘ' રહે છે તે ઘટનાનું કે 'હિંસાભાવનું આલંબન અને તૃષાનું ઉદ્દીપન' તરીકે ઘટાવે છે. પરંતુ કૃતિમાં આવા પ્રતીકાત્મક અર્થો તરફ જોઈ શકાય એવા વાગ્યસ્તરનું નિર્માણ થયું છે ખરું? મને એની પ્રતીતિ થતી નથી. એકાદબે વીગતો બતાવીને એવા અર્થ તરફ અંગુલિનિર્દેશ થાય છે એમ ક્યાંક કોઈ બતાવી શકે, પણ મહત્ત્વની વાત એ છે કે આ પ્રકારના પ્રતીકાત્મક અર્થો એકલદોકલ વીગતોથી બળપ્રદ રીતે ભાગ્યે જ વ્યક્ત થઈ શકે. કૃતિના બધા સંદર્ભો સંકલિત રૂપે આ અર્થો વ્યંજિત કરી શકે.

પ્રતીકાત્મક નવલકથા વિશે ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી પાસે વાત નીકળતા એમણે પ્રતીકાત્મક નવલકથા સંદર્ભે એક માર્મિક વાત કરી. આ પ્રકારની નવલકથાઓ વિદગ્ધ સાહિત્યની નીપજ છે. માત્ર ઉચ્ચ સર્જનાત્મકતા નહીં, ઉચ્ચ કક્ષાની બૌદ્ધિકતા પણ આવી કૃતિઓના સર્જન માટે જરૂરી હોય છે. 'કાફ્કયો'ના સર્જક એવી સજ્જતા સાથે ભવિષ્યમાં કોઈ ઉત્તમ પ્રતીકાત્મક નવલકથા આપે એની આપણે પ્રતીક્ષા કરીએ.

ઉમાશંકર જોશી પત્ર સંકલન

ઉમાશંકર જોશીએ એમના જીવન દરમિયાન અનેક મિત્રોને તેમજ સંસ્થાઓને અસંખ્ય પત્રો લખ્યા છે. એમના પત્રોનો સંચય કરવાનું મહત્ત્વનું બની રહે છે. જેમની પાસે એમના પત્રો સચવાયા હોય એમને નમ્ર વિનંતી છે કે તેઓ એ પત્રો નંદિની જોશી, ૨૬ સરદાર પટેલ નગર, એલિસબ્રીજ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૬ને મોકલી આપે. પત્રોની ઝેરોક્ષ નકલ કરી મૂળ પત્રો રજિસ્ટર્ડ પોસ્ટથી તરત પાછા મોકલવામાં આવશે અથવા તો પત્રોને બદલે તેમની ઝેરોક્ષ નકલો મોકલી શકાશે. આ ઉપરાંત જે વ્યક્તિઓ અને સંસ્થાઓ પાસે એમનાં પ્રવચનોની ટેઈપ, પ્રવચનોની વિગતો, ફોટોગ્રાફ્સ આદિ એમના વિશેની કોઈ પણ સામગ્રી હોય તો તે પણ મોકલી આપવા વિનંતિ છે અથવા જણાવશે તો મેળવવાની વ્યવસ્થા કરાશે.

ગ્રન્થસમીક્ષા

(દર્ભાંકુર: પ્રવીણ દરજી–ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ. ૧૯૮૭)

'દર્ભાંકુર' ડૉ. પ્રવીણ દરજીનો બીજો લલિતનિબન્ધ સંગ્રહ છે. પ્રવીણભાઈ એમ તો કવિતા અને વિવેચન પણ કરે છે, પરંતુ નિબન્ધ સાથેનો એમનો નાતો વિશેષ જૂનો અને જાણીતો છે. શાળાજીવનથી નિબન્ધ તેમના રસનો વિષય રહ્યો છે. (જુઓ 'દર્ભાંકુર' પૃષ્ઠ ૧૦૦, ૧૦૫) નિબન્ધના સ્વરૂપ અને વિકાસ અંગે શોધપ્રબન્ધ અને લલિતનિબન્ધ અંગે પરિચયાત્મક પુસ્તક આપવા ઉપરાંત પ્રવીણભાઈ છાપાંઓમાં લલિત–ચિંતનાત્મક નિબન્ધો પણ લખતા રહ્યા છે. એમનો પ્રથમ લલિતનિબન્ધસંગ્રહ 'લીલાં પર્ણ' કાકાસાહેબ કાલેલકર પારિતોષિક રળી લાવેલો.

'દર્ભાંકુર'માં ૨૮ નિબન્ધો છે. એમાં વ્યક્તિચિત્રો છે, સ્થળ ચિત્રો છે, ઋતુએ ઋતુએ નવાં રૂપ ધરતી પ્રકૃતિની લીલાનાં ચિત્રો છે, શૈશવનાં સ્મરણો છે, ચિંતન છે, જગત અને જીવન અંગેનાં લેખકનાં અવલોકનો છે.

પ્રકૃતિલીલા અને અતીતનાં સ્મરણોથી અંકિત નિબન્ધોની સંખ્યા વિશેષ છે. લેખક હેમન્ત, શિશિર. ગ્રીષ્મ, અષાઢ અને શરદનાં પોતે સંવેદેલાં રૂપો આલેખતા રહે છે અને એ નિમિત્તે અતીતમાં ખોવાતા રહે છે. આ પ્રકારના નિબન્ધો વાંચતાં આપણને સુરેશ જોષીનું સ્મરણ ન થાય તો જ આશ્ચર્ય.

ઋતુચક્ર તો ભાષાના ઉદ્ભવ પૂર્વે પણ ચાલતું જ હતું. પરંતુ કોઈક કાલિદાસ કે કોઈક રવીન્દ્રનાથની ભાષામાં એની રમણીયતા કવિ ચિત્તના સંવેદન સંસ્પર્શથી વિશેષ રમણીય બનીને પ્રગટી. કોઈ સ્વીકારે કે ઇન્કારે પણ એ

એક હકીકત છે કે ગુજરાતી નિબન્ધને અંધારી રાતના તારાખચિત આકાશનો, વૃક્ષોના વૈભવ અને ફૂલોની સુગન્ધનો પંખીઓના ટહુકા અને પવનના સદ્દિર–સ્પર્શનો, ઋતુષટક તથા પરોઢ, મધ્યાહ્ન, સાંજ અને રાત્રિનાં નોખાં નોખાં રૂપનો તેમજ શૈશવની સ્મૃતિઓના ખટમધુરા સ્વાદનો પ્રથમ પરિચય કરાવ્યો કાકાસાહેબ કાલેલકર અને સુરેશ જોષીએ. સુરેશ જોષીએ તો લલિતનિબન્ધની ભાષામાં કવિતાને સહજપણે ઓગાળી દીધી. એમની એ શૈલીના પડછાયા જાણે અજાણે પાછળના ઘણા નિબન્ધકારો ઓઢતા રહ્યા. પરંતુ પૂર્વસૂરિઓ કે સમકાલીનોના ઋણ–સ્વીકારવામાં આપણે નાનમ અનુભવતા હોઈએ છીએ. એટલું જ નહીં. ક્યારેક તો આપણા નિબન્ધપુરુષો કાચના ઘરમાં રહીને આરસપહાણના મંદિર પર પથ્થર ફેંકતા હોય છે. (ઋણ સ્વીકાર : પ્રવીણ દરજી દર્ભાંકુર, પૃષ્ઠ ૯૭–'પાનને ગલ્લે ભેગા થયેલા વાતપુરુષો એમ જ કાચના ઘરમાં રહીને બહાર પથ્થર નાંખતા હશે.)

પ્રવીણભાઈએ પણ આવા પથ્થર ફેંક્યા છે, પણ એની વાત પછી. પહેલાં તો 'દર્ભાંકુર'માંથી મને ગમેલા નિબન્ધોની વાત કરીશ :

છાપાં માટે લખનારને વિશાળ વાચકવર્ગમાં પ્રસિદ્ધિ મળે છે, પણ એ પ્રસિદ્ધિ જાણે અજાણે એની સર્જકતાનો ભોગ લેતી રહે છે. પ્રવીણભાઈના કેટલાક નિબન્ધોના શીર્ષકો–એક ઋતુ આયે એક ઋતુ જાયે, યારી નિભાએ રહિઓ –પર જ નહીં એમની કેટલીક ગદ્યલઢણો, કેટલાક સન્દર્ભો અનેક વાતમાંથી બોધ તારવી આપવાની ટેવ પાછળ વિશાળ વાચક વર્ગના સમાધાનની ચિંતા દેખાઈ આવે છે. તેમ છતાં 'વેદનાનું શિલ્પ', 'અવાજ : આ...તે...પેલા', 'સવાર–આ અને પેલી', 'સમય', જેવા નિબન્ધો સામગ્રી કે સંવેદન સાથે સર્જકતાનો સહજ સ્પર્શ ભળવાને કારણે નોખાં તરી આવે તેવાં છે.

તેરમા નિબન્ધમાં લેખકે શરદની સોનેરી પગલીઓવાળા પવનનો અવાજ, તીતીઘોડાનો મોનોટોનસ અવાજ, આકાશના મૌનનો અને વરસાદની ધારાનો અવાજ–એમ અવાજોના એકાધિક રૂપોનું એક કોલાજ રચ્યું છે. શ્રુતિગમ્ય અવાજને લેખકે દૃશ્યમાન અને સ્પર્શક્ષમ બનાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.

- ગઈ રાત્રે શરદનો પવન લટાર મારતો મારતો દ્વાર પાસે આવી પહોંચ્યો. બે ત્રણવાર એણે બારણે ટકોરા દીધા. બહાર આવીને જોઉં છું તો એ ક્યાંનો ક્યાં છૂ થઈ ગયો હતો...
  એના અવાજમાં મુગ્ધ કન્યાનું માર્દવ હતું. (પૃ. ૫૮)
  તીતીઘોડાના એકધારા અવાજ વિશે લેખક એક સરસ સંભાવના યોજે

છે : 'પૂર્વજન્મમાં એ નક્કી કોઈ મુલ્લાં કે કોઈ સંનાતની બ્રાહ્મણ હોવો જોઈએ.' એ જ રીતે કાગડાના અવાજને પોસ્ટમેનની સાથે સરખાવી લેખકે કાવ્યમય સંકેતો ઊભા કર્યા છે.

પૃષ્ઠ ૫૯ પર 'આજે આકાશે એના હોઠ બંધ રાખ્યા છે પણ દરેક વખતે મૌન મૌન ક્યાં હોય છે?'—કહીને લેખકે બારમાસી કે તુલસીના છોડને પાણી સિંચતાં પર્ણે પર્ણે જાગતા કંપનનો તેમ જ મધરાતે પ્રિયજનની સંનિકટતાની ક્ષણોમાં આકાશ જેટલા વિસ્તારતા મૌનની મહેકનો સંદર્ભ રચી આપ્યો છે. એ પછી આકાશના બંધ હોઠમાં પ્રગટ થવાની પ્રતીક્ષા કરતા મોરપિચ્છ જેવા શબ્દોની વાત કરી આપણને બતાવે છે 'જુઓ, વર્ષાધારા શરૂ થઈ. જાણે કાલિદાસે કાવ્યધારા શરૂ કરી! હમણાં સડક પર પાણી વહેશે. બાળપણની ભાષા હોડી બનીને તરવા લાગશે...' આવા કેટલાયે અવાજોનો સંતર્પક પરિચય કરાવ્યો છે, લેખકે.

છવ્વીસમા નિબન્ધમાં લેખકે બાળપણમાં માણેલી સવારો સરસ રીતે ઊઘડી આવી છે. મેશરી નદી, જળમાં સરકતી માછલીઓ, સડસડાટ જળલિસોટા આંકી જતું એરું, વૃક્ષોના ઝૂંડમાંથી ફુંકાતો પવન—એમ દૃશ્યો અને અવાજોના સ્મૃતિપડો ઉખેડતા જતા લેખક આપણને 'દેવળની પૂજારણ જેવી શ્વેતવસ્ત્રા સવાર'નો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે.

- એ વેળા ઘૂંટણ સુધીનાં વસ્ત્રો ઊંચાં કરીને, માથે લાકડાના ભારા લઈને પેલી ભીલકન્યાઓ નદી પાર કરીને ગામમાં પ્રવેશી ચૂકી હોય, પંખીઓએ આકાશમાં કવિતા લખવાનું આરંભી દીધું હોય. ગાડા વાટ ઉપર ચળકતા શિંગડાંવાળા બળદોના ગળે ગાજતા ઘૂઘરાઓએ મીઠા અવાજની કાર્પેટ પાથરી દીધી હોય... અને માંસલ દેહવાળી ખેડૂ સ્ત્રી વલોણું પતાવીને છાશથી છલકતું ગોરસ જોતી ઘડીભર પોરો ખાતી હોય...'

શૈશવની આવી સુંદર સવાર સાથે લેખક વર્તમાનની કુવડ સવારોની તુલના કરે છે. 'આ તો પાગલ સ્ત્રી જેવી સવાર છે. નરી લઘરવઘર, મોટા બૂમબરાડા, તોડફોડ, દાંતિયાં, ઘુરકિયાં...' અતીત અને વર્તમાન વચ્ચે વહેંચાઈ ગયેલા અસ્તિત્વના બે ખંડોને લેખકે જરાસંધના પુરાકલ્પનના ઉલ્લેખ સાથે આ રીતે નિરૂપ્યા છે : 'મેશરીની રેતમાં ખૂંપેલા એક પગને અત્યારે ઉપાડી શકતો નથી, તો બીજા પગને ચક્ર બનતાં પણ અટકાવી નથી શકતો.'

છેલ્લા નિબન્ધ 'હજાર હજાર જીભ ને હજાર હજાર મસ્તકવાળા બહુરૂપી

સમય સાથે લેખકે કરેલી એકોક્તિને કારણે ધ્યાનાર્હ બન્યો છે. સમયની અમૂર્તતાને મૂર્ત કરી આપવાનો લેખકનો પ્રયત્ન પ્રશસ્ય છે.

- 'ક્યારેક તને બોતડની જેમ એક જ જગાએ ખોડંગાયેલો પણ જોયો છે. તો ક્યારેક તને ચાલણગાડી લઈને પાપાપગલી કરતો પણ નિહાળ્યો છે. ક્યારેક ઊભી પૂંછડીએ ભાગતો–ડરતો જોયો છે ને ક્યારેક ગર્વિલી છટાથી વિજયોન્મત્ત રાજવીની જેમ ડગ ભરતો પણ મેં તને દેખ્યો છે.'
- 'હિટલરના કપાળે તું જ તિલક કરી આવ્યો હતો ને?...હિરોશિમા અને નાગાસાકીની ધરતી ઉપરથી હજી તારાં અટ્ટહાસ્યો અહીં આવતાં રહે છે.'
- 'સતત વિસ્તર્યા કરતા એક રણથી તું શું વિશેષ છે?...'
- 'લીલા ઘાસના તણખલાને ઉપાડું છું ત્યારે વિસ્મય પામવાને બદલે તારા ચરણની છાપો જોવા લલચાઉં છું. દેવળના ઘંટારવમાં ઈશ્વરનું સ્મરણ થવાને બદલે વિનાશકારી ડમરીઓ ઊડતી અનુભવું છું. એકાદ શંખને કાને લગાડી દરિયાના સંગીતને સુણવા ઉત્સુક બનું છું ત્યાં તો તારી ડાખલી બજતી સંભળાય છે.'

'વેદનાનું શિલ્પ'માં લેખક કવયિત્રી એમિલિ ડિકિન્સનનો પરિચય કરાવે છે. નિબન્ધના આરમ્ભથી જ એમણે 'તમે, હા હું તમને બોલાવું છું. કશી જાણવા–જોવાની જિજ્ઞાસા હોય તો અહીં આવશો?' — કહીને તેમણે વાચકને સાથે રાખ્યો છે. અને પછી રસિક ગાઈડની જેમ આપણી સાથે વાતો કરતા આપણને એમ્હેસ્ટ ગામમાં, વૃક્ષોથી વીંટળાયેલા ડિકિન્સનના ઘર આગળ લઈ જાય છે. એમિલિનો પરિચય કરાવે છે. પરંતુ આ પરિચય એમિલિના જીવનની સ્થૂળ ઘટનાઓની સીમા ઓળંગી એની ભીતરની સમૃદ્ધિ–એની કવિતા સુધી પહોંચાડી નથી શકતો. હા. એક જગાએ એક સહેજ સરખો ઉલ્લેખ છે. એમિલિના એક કાવ્યનો—

- 'કોઈ મંગલ પ્રસંગે ગુલાબનું ફૂલ લાવતાં હું અટકી જાઉં તો એ પાછળ બીજું કારણ નહીં હોય પણ ગુલાબની પારના વિશ્વમાં મને બોલાવી લેવામાં આવી છે એ હશે!'

બાકીના ઘણાખરા નિબન્ધો પ્રકૃતિનાં વિધવિધ રૂપો અને અતીતનાં સ્મરણોથી છવાયેલા છે. લેખક પ્રસ્તાવનામાં કહે છે. 'અહીં પ્રકૃતિ છે, પણ ઘણુંખરું તો તે ચિત્રમાંના શેડ જેવી છે. એમાં સ્ફેચ્ય ઉપસે છે વિશેષે તો મનુષ્યના અંતરંગનો જીવનના એકાધિક રૂપોનો પરંતુ નિબન્ધો વાંચતાં પ્રકૃતિવર્ણન જ

વિશેષ ધ્યાનમાં આવે છે. મનુષ્યના અંતરંગ અને જીવનનાં રૂપોનો રંગ ઝાંખો છે.

આ નિબન્ધો પ્રકૃતિપ્રેમી પ્રવીણભાઈનો એક નૂતન પરિચય કરાવે છે. લેખક હેમન્તના તારાખચિત આકાશને જુએ છે, ગુરુ, મંગળ અને શનિ જેવા ગ્રહો ઓળખી બતાવે છે. શિશિરના દક્ષિણ પવનની લહેરોથી રોમાંચ અનુભવે છે. માઘનું રૂપ માણવા ઘર છોડીને બહાર દોડી જાય છે. વૃક્ષે વૃક્ષે ફરીને વૈશાખનાં જુદાં જુદાં રૂપોને અંકે કરતા રહે છે. ચૈત્રના તપતા આકાશને નિહાળે છે. જુઈ, મોગરો અને ગુલાબ પાસેથી 'વસંત આવી છે, શોક છોડો, શોષ છોડો, રાસ રચો, મદનને સત્કારો, એનો ઉત્સવ ઉજવો...' જેવી ઉદ્ઘોષણાઓ સાંભળે છે. શરદનો ચન્દ્ર જોઈ શિરાઓમાં વહેતા લોહીમાં અકળ રોમાંચની ભરતી અનુભવે છે પરંતુ સંવેદન કે સામગ્રીને લેખક પોતીકા ભાષાકર્મથી વિશેષ આસ્વાદ્ય બનાવી શક્યા હોય એવા ખંડો બહુ ઓછા છે.

લલિતનિબન્ધનો સર્જક કૂંપળ ફૂટયાની વાત કરતો હોય કે બોમ્બ ફૂટયાની, અતીતમાં અવગાહન કરતો હોય કે સાંપ્રતની સપાટી પર સરકતો હોય — નિબન્ધમાંથી એની પોતીકી મુદ્રા ઉપસવી જોઈએ. એ માટે લેખકના એકલા અનુભવનું જ નહીં, એના ભાષાકર્મનું પણ એટલું જ મહત્ત્વ હોય છે. એકાદ છૂટોછવાયો ખંડ વાંચતાં જ, એમાં પ્રયોજાયેલા ગદ્યની સર્જનાત્મક છટાઓને કારણે આપણને પ્રતીતિ થવી જોઈએ કે આ સુરેશ જોષીનો જ છે, આ ગુણવંત શાહનો જ હોવો જોઈએ કે આ પ્રવીણ દરજી કે આ મણિલાલ હ. પટેલનો જ હોવો જોઈએ. પોતાની આગવી મુદ્રા ઉપસાવવાની બાબતમાં સર્જનાત્મક પરિશ્રમ કરવાને બદલે આપણા કેટલાયે નિબન્ધકારો અર્જુનની જેમ કર્ણના જ ધનુષ્યથી કેમ કામ ચલાવ્યે રાખતા હશે? ન જાને.

ઘણાખરા નિબન્ધોમાં પ્રવીણભાઈની સ્મરણ યાત્રાના ટુકડાઓ વિખરાયલા પડ્યા છે. વતનનાં સ્મૃતિ ચિત્રો છે. એમાં શૈશવ સહજ મુગ્ધતા અને અતીતાનુરાગ પ્રગટ થયાં છે. સંવેદનાની સચ્ચાઈનું રૂપ નિખરી આવ્યું હોય એવા એક બે દૃષ્ટાન્તો જોઈએ :

- હેમન્તની રાત્રિઓમાં સગડી પાસે બેસીને પિતાજી પાસે સાંભળેલા શબ્દો અત્યારે જીભે આવ્યા છે. થાય છે પિતાજીને એ બધું સંભળાવીને મારી સ્મૃતિની બડાઈ મારું! પણ પિતાજી ક્યાં છે? સારસની ડોક મરડાઈ ગયા જેવો અનુભવ છે એ.' (પૃ. ૧૭)

० કિશોરાવસ્થામાં મધરાતે જાગી ગયા હોઈએ ને પથારીમાં પડ્યા પડ્યા દૂર દૂર કોઈ ગામડામાં થતાં કોઈકનાં લગ્નનાં ઢોલ શરણાઈ સાંભળીને, કુંવારા દેહમાં અકળ રોમાંચ થયો હોય...' (પૃ. ૪૯)

કેટલાક નિબન્ધોમાં ચિંતન વિખરાયેલું છે.

'હું, પબ અને ટાયરેશ્યસ'માં લેખ એલિયટના એક પાત્ર ટાયરેશ્યસનો સન્દર્ભ આપી કહે છે, આપણે એના કરતાં જરા ભિન્ન રીતે 'પ્રેક્ષક' બની ગયા છીએ. ટાયરેશ્યસને તો ભાવિકથન કરવાની શક્તિ મળી હતી. દીર્ઘ આયુષ્ય હતું. આપણી પાસે તો એ બંને નથી. વગેરે... તેમ છતાં વાચકના મનમાં તો ટાયરેશ્યસ અજાણ્યો જ રહી જાય છે. બનતી કે બનનારી ઘટનાઓના મૂક સાક્ષી બની રહેવાની વેદનાના સન્દર્ભમાં આપણને તો ટાયરેશ્યસ કરતાં 'અતિજ્ઞાન'નો સહદેવ જ વધારે યાદ આવે.

'વિરામની ક્ષણો'માં જીવનની એકવિધતા વિશે લેખક કહે છે 'મોટા ભાગની ક્ષણો તો ગંજીફાની એક જ જોડનાં પાનાંને વારંવાર ચીપ્યા કરતા હોઈએ એવી એકધારી લાગ્યા કરે છે.' યેહુદા આમિચાઈ અને કાફકાના સન્દર્ભો આપીને લેખક માણસમાં રહેલા પરસ્પર વિરોધી એવા બે આકર્ષણ–ખેંચાણની વાત ઉપસાવી આપે છે અને એવા દ્વિધાભર્યા જીવનમાંથી થોડીક વાસન્તી ક્ષણો સારવી લેવાં સમજાવે છે. પરંતુ વાસન્તી ક્ષણોની યાદીમાં લેખક 'એકાએક જમીનદોસ્ત થઈ ગયેલા ઘટાદાર વૃક્ષ જેવું દાદીમાનું આકસ્મિક મોત–' જેવી ઘટનાને પણ ગણાવે ત્યારે આશ્ચર્ય થાય છે.

પરિચયાત્મક નિબન્ધોમાં 'વેદનાનું શિલ્પ'ની વાત આગળ કરી છે. 'એવા રે અમો એવા રે'માં પ્રવીણભાઈ પોતાનો પરિચય કરાવે છે. પોતે ગામડાના છે તેનું એમને ગૌરવ છે. ધૂળિયા આંગણમાં, વૃક્ષો વચ્ચે કે નળિયાંવાળા ઘર નીચે વીતેલા શૈશવ અને એ કાળની પ્રવૃત્તિઓની વિગતે વાત માંડે છે. 'દર્ભાવતી...' અને 'પશવો પાણીવાળો' સ્થળ–વ્યક્તિ ચિત્રો બની રહે છે.

અલંકારો અને પ્રતીક–કલ્પનોના બુટ્ટાઓથી લલિતનિબન્ધના ભાષાપોતને શણગારવાની લેખકની જેમ ઘણાખરા નિબન્ધોમાં જોઈ શકાય છે. ઘણી જગ્યાએ લાગે કે આવું તો ક્યાંક વાંચ્યું છે. (પ્રકૃતિચિત્રણોમાં આપણા ઘણાખરા નિબન્ધકારોનો અલંકાર–કલ્પન વૈભવ આવી મૂંઝવણ ઊભી કરે છે.) પરંતુ પ્રવીણભાઈના સહજ રીતે ઉતરી આવેલા કેટલા અરૂઢ અલંકાર–કલ્પનો ખરેખર આસ્વાદ્ય લાગ્યાં છે।

- (શિશિરનો પવન) આંગણામાં આનંદનું આખું ગાડું ઠાલવી દે છે.
- શહેર કોઈ કન્યાને વળગેલા ભીના વસ્ત્રની જેમ વળગતું જાય છે.
- છેલ્લા બે–ચાર દિવસમાં બનેલી ઘટનાઓની કરચલીઓ ભાંગવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ કશું હાથ લાગ્યું નહિ.
- થયું આજ ક્યાંય જવું નથી, દિવસને ખભે મૂકી જોવાનો, એના વજનનો અંદાજ મેળવવાનો પ્રયત્ન કરું.
- શીતળતાનું પટકૂળ પહેરીને રાત્રિ પોતે જ કશોક રોમાંચ અનુભવતી લાગી.

જોકે તીતીઘોડાને તિલોત્તમા જેવો કહેવામાં અને મુલાયમ અવાજોના વિશ્વને ઓમકારનાથજીની ઠુમરી જેવું કહેવામાં ઊભા થતા ઔચિત્યના પ્રશ્ન વિશે લેખક સભાન નથી.

મણિભાઈ જેવા પ્રકૃતિપ્રેમી માણસ પ્રકૃતિમાંથી નિર્ભેળ આનંદ લૂંટવાને બદલે વારંવાર એમાંથી બોધ તારવી આપવા બેસે એટલું જ નહીં ક્યારેક તો ન્હાનાલાલીય ઢબે નીતિમત્તા પણ થોપે એ કઠે છે. (જુઓ પૃ. ૧૭, ૭૯ અને ૯૪)

*

હવે પેલા પથ્થરો ફેંકવાવાળી વાત.

સાંભળ્યું છે કે લલિતનિબંધ એના લેખકની આંતરસમૃદ્ધિને ખોલી આપે છે, 'મજા' અને 'આત્મમુહૂર્ત' નિબંધોમાંના બે પરિચ્છેદ જોઈએ.

- ઘરની ચાર દીવાલોમાં પુરાઈને દુનિયા ડહોળનારાઓ માટે આ મજા નથી. આવાસની રસ્તા પર પડતી બારીમાંથી દેખાતાં બે–ચાર વૃક્ષો કે વેલ-છોડને જોઈને વૃક્ષપ્રેમની ગાથા ગાનારાઓ માટે પણ આ મજા નથી. (પૃ. ૩૬)
- કોઈ પસાઈ ગયેલી કલમવાળો આઉટડેટેડ લેખક ધારે તો એવી બારી બહારનું વિશ્વ ચાર દીવાલો વચ્ચે પુરાઈને પણ, પરાણે ખેંચી લાવી શકે. વસંત ને એના દક્ષિણ પવનની, પલાશ કે ગ્રીષ્મની કે બધાં જ સુખો વચ્ચે કૂનક વેદનાની એ એકધારી નીરસ રેકર્ડ વગાડી શકે! (પૃ. ૮૯)

સ્પષ્ટ છે કે લેખકે અહીં સુરેશ જોષીની સર્જકતાના દુર્ભેદ્ય દુર્ગ પર કાંકરીચાળો કર્યો છે. મણિભાઈ પૂર્વે પણ ઘણા લોકોએ આમ કર્યું છે, સ્વની સ્થાપના માટે અન્યને ઉત્થાપવાની રાજકારણીય કળાનો આ પ્રભાવ હશે? પોતાના સર્જનની સત્ત્વશીલતા વિશેના અજંપામાંથી આ વૃત્તિ પ્રગટતી હશે કે કેવળ અસૂયાવશ લોકો આમ વર્તતા હશે!

વૃક્ષે વૃક્ષે ફરવાથી જ નિબંધો મઘમઘી ઊઠતા હોય છે? તો તો ફોરેસ્ટ ડિપાર્ટમેન્ટના માણસો કે જંગલમાંથી ગુંદર કે મધ એકત્રિત કરનારા વનવાસી સર્વોત્તમ નિબંધકારો બની શક્યા હોત.

કોઈ બીજો સર્જક બારી પાસે બેસીને નિબંધ લખે તેનો પ્રવીણભાઈને વાંધો છે પણ પોતે એ જ સર્જકની જેમ બારીએ બેસી દુનિયા ડહોળે એનું કાંઈ નહીં! – 'આજે, અત્યારે એવી જ એક બારી પાસે બેઠો છું. બારીનું આ નિર્જીવ ચોકઠું આ ક્ષણે સજીવ સૃષ્ટિની અનેક બારીઓને ઉઘાડી આપે છે...' (જુઓ 'બારી' નામનો નિબન્ધ. પૃ. ૧૦૫ થી ૧૦૭) વળી પૃષ્ઠ ૮૨ પર વાંચો—

'બારી બહાર નજર માંડું છું. વૃક્ષોનો લીલોછમ દરિયો ત્યાં...પણ સર્વત્ર ઉભરાય છે...'

ક્યારેક તો બારી પણ ખોલ્યા વિના બંધ ઓરડામાં લટકતા ચિત્રોનાં વર્ણનથી જ પ્રવીણભાઈ નિબન્ધને વિસ્તારે છે. (પૃ ૮૭)

સુ. જો. વિષાદની વાત કરે તો કૃતક કહેવાય તો પ્રવીણભાઈ પોતે એવી વાત કરે ત્યારે શું કહીશું? જુઓ પૃષ્ઠ ૩૮ પર. 'વિના કારણે અડવું અડવું લાગે, ક્યાંકથી વિષાદનો નિષાદ પૂંઠે પડે અને આપણે બેકરાર બની જઈને એવું આ સહામાં ખાસ બનવાનું...'

०

સ્વરૂપ વિશેનો ઊંડો અભ્યાસ, અલંકારખચિત ભાષા, શિશુ–કિશોર વયની સ્મરણ-મંજૂષા સંવેદનશીલ હૃદય, પ્રકૃતિસૌન્દર્યથી પ્રભાવિત થતી નજર, પશ્ચિમના અનેક સર્જકોની કૃતિઓનું ભાવન...નિબન્ધકાર તરીકે પ્રવીણભાઈમાં શું નથી? અને છતાં એમના પ્રકાશક કહે છે તેમ ગુજરાતી નિબન્ધને એક ડગલું આગળ લઈ જવાને બદલે વ્યાપક પ્રસિદ્ધિ સ્વીકૃતિના મોહમાં અટવાઈ જાય, વિખરાઈ જાય એનું એક સહૃદય ભાવક તરીકે મને દુઃખ છે. 'શબ્દો' નિબન્ધમાં લેખક કહે છે 'એના શબ્દોને મારા નિજત્વના ટાંકણાથી ટાંકી ટાંકીને એક શિલ્પ કંડારવા ધારું છું. જેની એક એક રેખામાં મારો જ વળાંક હોય, જેના બધા જ વળાંકોમાં મારા જ લયનું એક નંદનવન પાંગર્યું હોય, જેમાં મારી જ નિરાકાર હયાતી શૈર્યા કરતી હોય, જેમાં હું જ મને ઝીલી લેતો હોઉં' એમની આ શુભકામનાની સફળતા માટે આપણે પણ શ્રદ્ધાભર્યો સૂર પુરાવીએ.

આઠ, મે, 'નેવ્યાસી
અક્ષયતૃતીયા.

—પુરુરાજ જોષી

એતદ્-વર્ષ ૯ (જાન્યુ.–ડિસે. '૮૮) વાર્ષિક સૂચિ

કાવ્ય

—	મુકુલ ટેલર, –	૯૫. જાન્યુ–માર્ચ ૧૯૮૮
ઊફરો ખેલ હાથીનો	કાનજી પટેલ	”
ભણકારા	”	”
વારુ	”	”
અધખ ઉર	”	”
જાતિસ્મર	યજ્ઞેશ દવે —	૯૬–૯૭, એપ્રિલ–જૂન, જુલાઈ-સપ્ટે, ૮૮.
ડણક	રાધેશ્યામ શર્મા	”
આજે, આ એક વસ, નામે	જયદેવ શુક્લ	”
હવે કદાચ	”	”
એક કાવ્ય	નીતિન મહેતા	”
બપોર	”	”
વરસાદ	મૂકેશ વૈદ્ય	”
સવાર	”	”
માટીફેર	”	”
ગામ	ઓક્તેવિયો પાઝ (અનુ. રા. શર્મા)	”
ઈતર	”	”

વાર્તા

વેશાંતરે	પ્રાણજીવન મહેતા	૯૫, જાન્યુ–માર્ચ, ૧૯૮૮
આખમાંથી શરાબ	હેલન નોરીસ (અનુ. શિ. પંચાલ)	૯૬–૯૭, એપ્રિલ–જૂન, જુલાઈ–સપ્ટે. ૮૮

લેખ

ગિજુભાઈનું વાર્તાશાસ્ત્ર	કનુભાઈ જાની —	૯૫, જાન્યુ–માર્ચ ૧૯૮૮
સાહિત્ય અથવા જીવન !	રવીન્દ્ર પારેખ —	”

ગ્રંથસમીક્ષા

પત્રચર્ચા

લેખકસૂચિ



એતદ્

વર્ષ ૧૦ અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૯

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંપાદક : સુરેશ જોષી
કિંમત ૧.૦૦
વર્ષ ૧૦ અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૬૯

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૪
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
[illegible], [illegible]
[illegible], [illegible] મુંબઈ-૪૦૦૦[illegible]
[illegible], [illegible], [illegible]
[illegible], મુંબઈ-૪૦૦૦[illegible]
[illegible]
[illegible], વડોદરા-[illegible]

[illegible] ક્ષિતિજ પ્રકાશનો નામે નવી વ્યવસ્થા [illegible]
[illegible]

●

મુદ્રક [illegible] : [illegible], અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
: [illegible]

એતદ્

વર્ષ : ૧૦ અંક ૨ : એપ્રિલ–જૂન ૧૯૮૯

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ• જયન્ત પારેખ• રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન

જયદેવ શુક્લ

બે કાવ્યો

બૂટ પરથી ધૂળ રેલાય

ધૂળવાળા કાળા વરસાદી ગમબૂટ.
બૂટમાં છંટાયેલ પાઉડરની અને રબરની ભેગી ગન્ધ.
બૂટના ખુલ્લા ભૂંગળામાંથી સંભળાય :
'પપ્પા, તમે આવો ત્યારે
વરસાદના બૂટ ભૂલતા નહીં...'

બૂટમાં રોપાયેલા પગ
જાણે કમળ–દણ્ડ !
'બૂટને પણ આપણી જેમ
વરસાદમાં મઝા પડતી હશે?'

કાદવવાળા, ભીના, ધૂળવાળા બૂટનાં પગલાં
આસપાસ ચકરાય
વીંટળાય...

બૂટને તળિયે
સુકાયેલી ધૂળને હળવેથી
આંગળી વડે ખોતરું છું...
'પપ્પા, મને બહુ જ ગીલીગોટા થાય છે,
બસ, મારાથી રડી..'
બૂટ પરથી ધૂળ રેલાય...

સત્તર / અઢાર. છ. નેવ્યાસી

ચૌદ જૂન, નેવ્યાસી

'દૂરથી બ્લૅક-બોર્ડ પર મને ઝાંખું ઝાંખું દેખાય છે, પપ્પા !'
હવે
ચશ્માં પાછળ
સ્વચ્છ, ભોળકી આંખોની
ઉડાઉડ.

'એક્વેરિયમમાં માછલીઓને ગમે ખરું ?'

એ સાંજ.
ઘેરાયેલું આકાશ.
તારું 'આવજો' કહેવા ઊંચકાયેલું શરીર
ને આંખો...

હાથ હવામાં લંબાય.
શ્વાસ પાતળા થઈ
અટકે.
'બેટા, હવે તો પાસેનું પણ ઝાંખું ઝાંખું...'

સત્તર / અઢાર . છ . નેવ્યાસી

અજિત ઠાકોર

ગૂમડું

આવ્યો છું ત્યારથી ઘરમાં કંઈ ગોઠતું નથી. કાં તો મારું પરિમાણ બદલાઈ ગયું છે કે પછી ઘરનું. આમ તો ચારેક વેકેશનથી આવું થયા કરે છે. ઉંમરનું કારણેય હોય. તુવેર શીંગ ફાટે ને દાણો દડી જાય એવું જાણે મારી બાબતમાં પણ થયું છે. એવું ન યે હોય. કેમકે બાને પૂછ્યું તો એણે તો "એખલો હેં'રમાં રેઈ રઈને એખલગંધરો થેઈ ગીયો છે' એવું કહ્યું. એ ય સાચું. પણ હમણાં હમણાંની ઘરમાંથી કંઈ વાસ આવ્યા કરે છે, એટલું તો નક્કી.

ગયા શનિવારનો આવ્યો છું. એટલે આજે તો પૂરા ચાર દા'ડા થયા. ઘરકૂકડીની જેમ ઘરમાં જ અહીંતહીં ફર્યા કરું છું. જો કે ચલાય એમ હોય તો જાઉં ને! આવવા નીકળ્યો તેના બે દહાડા પહેલાં ઘૂંટણે ફોલ્લી દેખાઈ. જોઉં તો બાલતોડો. ઉં ય બો આળહુ તે કંઈ ધ્યાન ના આપ્યું, હવે તો ખાસ્સુ ગૂમડું થયું છે, બા કૈં છે – 'તખલો બો આળહુનો પીર. હુકી બોયડી નીચે રખડી જહે.' વાતે ય સાચી. મને દવાખાને જવાનો બો કંટાળો. પણ હવે તો ગયે જ છૂટકો છે. આજે તો ખુમાને કઉં : ચાલ ખુમા ! શાહને દવાખાને.' નસ્તર ના મૂકવું પડે તો સારું. ઘૂંટણ એવું તો અકળાહી ગીયું છે એવું તો અકળાહી ગીયું છે કે ના પૂછો વાત. ભગવાન હાથ ફેરવીને હારું કરી દેય તો હારુ.

ઘરમાં હોઉં એટલે સાલી ભૂખ બો લાગે. ખાઉં ખાઉં ને ભૂખો. પગ વળી વળીને રસોડે વળે. મને જુએ કે બા કે'– 'આ લંગરખાનની સવારી આવી પોં'ચી. આગલા ભવમાં મારો તખલો ભૂખો ને ભૂખો મરી જેયલો આહે.' બે ભાઈઓ

દિવાળીએ પરણ્યા પછી ઘરમાં હરવું ફરવું અઘરું થઈ ગયું છે. જ્યાં જઈએ ત્યાં લાજ કાઢેલી હોય. રજાઓમાં આ બૌ તકલીફ. જેઠ થયા એટલે બ્હાર બેઠે બેઠે આકરા તાપ ખમવાના. હજુ નાનો પરણશે એટલે તો છેલ્લી બારીના ફટકીયા પણ બંધ થઈ જશે. હું બાને ઘણી વાર કઉં – 'બા, આ લાજકાજ-વાળું જવા દે. મને બૌ અકળામણ થાય છે. સાલું જા'' જાવ તાં' કોઈ ને કોઈ બૈરું છતરી હામી ધરીને ઊભું જ ઓ'ય તો તમે હું કરો? બા ઓઢીને કે'ય – 'તું અજુ ય એવો ને એવો જ રી'યો તખલા! તું તો સમાજબા'રો છે તે અમને હો સમાજબા'રા કરવા છે!

દાંતણ કરતા કરતા જ બાની ચા માટે બૂમ પડી. બા કે' છે : તખલા! તારા આ બરાસને પૂજો મે'લ ને અંઈ રે તાં' હુધી દાતણ જ કર. નીં તો બે વરહમાં હાવ બોખો થેઈ જહે. તે મેં દાતણ લીધું. પણ સાલુ બૌ વાગે. મોંમાં જાણે બાવળીયાની શુળ ફરતી હોય એવું લાગે છે. અવાળા છોલાઈ ગયા છે ને મધુ ઝઝરી-ઊઠયું છે. કોગળા કરી રસોડે ગયો. તો સામે જ બન્ને છતરી લટકાઈ!

રસોડે ભાઈ, બાધર ને ખુમાન બેઠા છે. ચા રકેબીમાં રેડી ભાઈ દાઢીનો વાળ તોડતા તોડતા બોલ્યા : હારું ખેતીમાં અ'વે કંઈ બરકત ર'ઈ છે નથી. એક પછી એક વરહ બૌ વહમા આવે છે. ઘરનો ખરચો હો નીકળતો નથી. બે પ્રસંગ ઉકેલતા તો મારી કેડ ભાંગી ગેઈ છે. પછી મારી સામુ જોઈને કે' – 'અ'વે તો નોકરીવાળા કંઈ મદદ કરે તો જ પો'ચાય.'

મેં માથું ખંજવાળ્યું ને ચા પીવા લાગ્યો – 'બા, અં'ઈ ચામાં દૂધ લાખવાનો રીવાજ નથી લાગતો.' – મેં જોયું તો ચામાં માંખી પાડે એવો અણગમો બધાના મોં પર હતો – ખુમા સિવાય. તાં' એક ધુમટો બોલ્યો – 'હવારે-પાન્છેર દૂધ તો લાવીયે છીએ. પો'ચી વળાવું જોઈએ ને!' મને થયું – લો! મગને હો પગ ફૂટવા માંઈડા છે ને કૈં! – બા ચીડાઈને બોલી – 'એખલગંધરો એખલા દૂધની પીને ફાટી ગીયો છે!' – ભાઈએ રકેબીમાં મોટેથી ફૂંક મારી. એટલે બેતણ છાંટા એમના ધોળા પાયજામા પર પડયા. બોલ્યા – 'એવું ઓ'ય તો આ કૂવાવાળુ વેચી મારીએ. આ બેને પઈણાઈવા એનું દેવું હો ચૂકવવું તો પડહે જ ને?' – ભાભી જાળિયામાંથી જોતી હતી એ બાજુ મારું ધ્યાન ગયું. ઝાડીમાંથી રાણી-બિલાડી તાકે એમ એની માંજરી આંખો તગતગતી હતી. મારી સાથે આંખ મળતા તરત જસ્યાને પાંખડુ બે'ચીને 'એમાં હું હાંભળવાનું છે – મોટાઓની વાતમાં' એમ બબડતા બબડતા નાવણીયા બાજુ તાણી ગઈ. જસ્યાના ઉં ઉં અવાજનો

ભૂખરો લીટો ખેંચાયો. એટલામાં ચટકો લાગ્યો. જોઉં તો ઘૂંટણના ગૂમડે બેતણ માંખો પગથી પકડ જમાવી સૂંઢથી પરુવાળા પોપડાં ખોતરે — તારી બેન્ની માખ્ખી વેચુ ! બોલીને મેં ઉડાડી. બાધર ઝીણી આંખ કરી આંગળીના કાપા ગણતો હતો – 'ચાલ તા'રે દુકાને જાઉં ! સાડા આઠ થેઈ ગીયા છે !' કહીને એ ઊભો થયો. ખુમાન અંગુઠા અને આંગળી વચ્ચે કશુંક મસળતો હતો. એના ડાબા અંગુઠાના વધારેલા નખમાં કચરું ભરાયું તે અણખત થઈ. એટલે હાથ ખંખેરી એ હો ઊભો થયો : — 'ડૉ. શાહે એપોઈન્ટમેન્ટ આપી છે. જોઉં કંઈ એરેન્જ થાય તો !' મેં પૂછ્યું – 'કંઈ આપશે કે પછી — ?' મને વચ્ચે બોલતો અટકાવી કહે – 'ઍક્સપીરીયન્સ મળે તો ય ઘણું !' એ ગયો એટલે ભાઈ ઊઠ્યા – 'ખેતરે આંટો માર્યાઉં. ની તો કેહવો હેઠે બેઠો બેઠો બીડયો ફૂંક્યા કરહે !' મેં ય ઊઠવા કર્યું. પગ વાળવા જતા ગૂમડાની ચામડી ખેંચાઈને ફાટી તે પરુનો પરપોટો થયો.

બ્હાર ઓટલે આવ્યો. ફતો ખાટલા પર બારમાનું ગણિત સામે રાખી નોટમાં સહી કરવાના મરોડ કાઢતો હતો.

—'અગિયારમામાં કેટલા ટકા આવ્યા ?'

—ફીફ્ટી થ્રી.

—કેમ ભાઈ તો તપ્પન કે'તા'તા ને ? બા બોલી.

—તને કંઈ હમજણ ની પડે ને ? ફતો ચીડાયો.

—હારુ, બરાબર મે'નત કર. એ બીજી બાજુ જોવા લાગ્યો.

—તબા આને ગણિત હીખવતો ઓ'ય તો ?

—બા અ'વે તો ગણિત હો હારુ બદલાંઈ ગીયું છે.

કંઈ મોંમાથાની હમજણ પડે એમ નથી. માસ્તરોએ પહેલા ધોરણના એકડા હો હીખવંવાના અઘરા કરી દીધા છે. કે' છે 'બન્નેવ એકડા અગિયાર નંઈ દહ એક અગિયાર !' હું હકરીયા દહ એક અગિયાર ? — 'અમારા જમાનામાં હારુ અતુ.' બા બોલી. એટલામાં ફતો કે' — 'તખુભાઈ ટી.વી. આલ્યાપોની. બો હારી સીરીયલ આવે છે – અમણા અમણાંની. બાને હો રામાયણ મા'ભારત જોવા સાનસીંગ બાવાને તાં' જવું પડે છે.' — 'એનાથી પૈહા છૂટહે તા'રે ને ? બાએ કહ્યું.

—જા સોફ્રામાઈશીનની ટ્યુબ લઈ આવ, જરા ઘૂંટણે ઘહી દઉં. મેં કહ્યું.

—'દાખલો ગણીન જામ !' એણે સહીનો મરોડ કાઢતા કાઢતા કહ્યું.

—ભાઈએ કં'યું તે હાંભરતો નથી ? બા તાડૂકી. એ મંઈડાયલા પગલે ઘરમાં

ગયો અને કહ્યું 'નથી મલતી !' ને કાને રેડિયો માંડીને મલકાતો લચકાતો બ્હાર આવ્યો.

હું બ્હાર જોવા લાગ્યો. ફળીયામાં છોકરાઓ લખોટી રમતા હતા. ગદી પર રમત ચાલતી હતી. વચ્ચે વચ્ચે 'અંચી ની ચાલે, અંચી ની ચાલે' ના અવાજો આવતા હતા. કોઈ જોરથી સ્લેટનાં છેકા મારતું હોય એવું મગજમાં થતું હતું. મોટા છોકરા તીર રમતા હતા. 'અટીયુ લાઈગુ, અટીયુ લાઈગુ'નો શોરબકોર ચાના ઊભરાની જેમ ઊઠી ઊઠીને બેસી જતો હતો. એટલામાં પીન્કી રડતી રડતી આવી — 'મન લખોટી અલાવોની !' એણે જસ્યા સામે હાથ દેખાડતા કહ્યું. અંઈ આવ. બેનને એક લખોટી આપ. જસ્યો ત્રાંસી આંખ કરી થાંભલાના ટેકે પહોળા ટાંટીયા કરી, બંને હાથ પાછળ બાંધી વિશ્રામની પોઝીશનમાં ઊભો હતો. તાણીયો જ જોઈ લ્યો ! —'જસુ બેટા ! અંઈ આવ. બેનને એક લખોટી આપ.' — એ થોડે છેટે આવીને ઊભો રહી ગયો. એણે બ્હારથી એક હાથે ખાખી ચડ્ડીના ખીસ્સામાંની લખોટી પકડી રાખી હતી. — 'પીન્કી બેટા ! તને હાંજે બજારેથી બધી બો લાવ્યાલીશ.' — પણ પીન્કીનો ભેંકડો તો મોટો થયો. — 'જસ્યા ! બેનને એક આલે છે કે ની !' બા તાડૂકી. જસ્યો દોડતો રસોડામાં નાશી ગયો. — 'પોયરા પાહે મૂળમાં જ બે છે, તે કાંથી આલે ?' રસોડેથી અવાજ આવ્યો. બા ઘરમાં ગઈ. થોડીવારે ટયુબ લઈને બ્હાર આવી — 'લે ! અલાધીયાને હોપતા હો જોર પડે છે !' — 'નથી લહવી.' કહી મેં ટયુબ નીચે મૂકી.

જઈને બાજુની પરસાળમાં સૂતો. થોડીવારમાં રાતુંપીળું અંધારું પથરાઈ ગયું — જોઉં તો પાંચસાત કુરકુરીયા ન્હોરથી ઘરના પોપડા ખણી રહ્યા છે. પોપડા ઉખડી ઉખડીને છૂટા પડવા લાગ્યા. કુરકુરીયા જોરજોરથી ન્હોર મારવા લાગ્યા. તે છાપરું પણ પોપડાની જેમ ઉખડીને ઊંચુ પડયું. મારી પૂંછડી દબાઈ ગઈ. ખેંચી તો મૂળ સોતી નીકળી ગઈ. બધા ઘૂરકતા ઘૂરકતા પોપડા ચાવવા લાગ્યા. ખાઈ ખાઈને ઓકે — ખાઈ ખાઈને ઓકે. હું જોઈ રહ્યો. હું બધાની આગળ પાછળ ફરી ફરીને અટકાવવા લાગ્યો. કંઈ ના વળ્યું. એટલે મેં હો એક પોપડો મોઢામાં મૂક્યો. મોઢામાં સળવળ સળવળ થયું. જોઉં તો અળસીયું લટકે — થૂ — થૂ —

—'તખા ! ખાવાનું કાઢું !' — બાનો અવાજ આવ્યો.

હું ઊઠ્યો. વાડામાં જઈ હાથ-મોં ધોઈ રસોડે આવ્યો. ભાઈ, બાધર, ખુમાન ને ફતો બેઠા હતા. ભાભી ખાવાનું કાઢતી હતી. બા પીંજરાને અઢેલીને બેઠી

એવરૂ

હતી. મને લંગડાતો જોઈ ખુમાન બોલ્યો — કેમ લાગે છે ? — બા કે : ઠેઠની ગાંઠ ફોલ્લો થાયો તે પંપાળીને મોટો કઈરો !' — 'કહું છું કે દવા લો ! નહીંતર આખો પગ કોહી જશે.' — 'થહે' મેં થાળી પાસે ખસેડતા કહ્યું. થાળીમાં જોયું તો ગીલોડાનું શાક ! — 'આ કાઢી લે !' મેં બાને કહ્યું. — 'ખુમાને ના કે'ઈ'તી. તો હો એને ભાવે એટલે એ જ લાઈવો.' — 'કેમ નથી ભાવતુ ?' ભાઈએ પૂછ્યું. કે'વાનું મન થયું કે 'ગલોડા મોંમાં લાખું છું તા'રે એટલું લીહુ લાગે છે કે અળસીયા ચાવતો હોઉં એવું જ થીયા કરે છે.' — મને ઓકારી આવી.

'—માનસીંગ બાવા મળેલા. વીંધાના છેલ્લામાં છેલ્લા હાત અ'જાર કે' છે.'

'—ભાઈ બોલ્યા. બાધર ઝીણી આંખ કરી સામે જોવા લાગ્યો — સાપ દેડકું ગળવા તાક માંડે એમ.

'—તારા બાપે પેટ પાટા બાંધીને આટલું બચાઈવું છે.' બા બોલી.

'—તને ની હમજણ પડે.' બાધર બોલ્યો.

'—મારે હો દુકાન હમી કરાવવાની છે ને માલ ભરવાનો છે !' — એણે કોળીયો ભર્યો.

'—કેટલાક આવશે ?' ખુમાને પૂછ્યું.

'—કૂવાવાળુ માંગે છે. એટલે હીત્તેરેક અ'જારનો આસરો ખરો.' ભાઈ બોલ્યા. ત્યાં અવાજ થયો. જોઉં તો ભાભીએ દાળના તપેલામાં કડછો પછાડેલો. દાળનાં છાંટા ઊડયા. બા, જસ્યા ને મારા પર પડયા. જસ્યો દાઝયો તે ભેંકડો તાણવા માંડયો. બાના ગાલે હો છાંટો ઊડયો — પરુભરેલી ફોલ્લી જેવો.

ખાઈને ઓટલે આવીને બેઠો. સામેવાળા કાનજીમામા કોગળા કરવા બ્હાર નીકળ્યા. મને જોઈને કે'—

'—હુ ચાલે છે માસ્તર ?'

—બસ મજા !

—તમને માસ્તરોને હારી લ્હેર છે ! છ મહિના જવાનું ને છ મહિના રજા !

—તમારો ધંધો કેમ ચાલે છે મામા ?

—જામતો ના મૂતર. મામાએ કહ્યું. પછી કે'—કલ્લુના અડ્ડે બેહુ છું પણ તમારા જેવું નંઈ.

—કેમ ?

—કેમ તે તમે તો મારો મારો તર તે માસ્તર ને અમારે તો વાદળા હામે જોઈને કાયમના નિહાહા લાખવાના !

—ના, ના, એવું હોય કે ?

—મામાની વાત હાચી છે. તમારે કાં આગળ ઉલાળ કે પાંછળ ધરાર છે. ભાઈ બોલ્યા.

—જો, માસ્તર ખોટું ના કોં'. અ'મણાં હો પગાર વધ્યા છે. ને ટુશન જુદા! અ'વે ના કાંકો એમાં જ માલ છે. અમે હો છાપા વાંચીયે છીએ.

—ગુજરાતીવાળાને હાના ટુશન મલે ?

—રોદળા ના રડ ! લખમી આવતી ઓહે તો હો ચાલી જહે. બા બોલી.

—હારૂં, તો તમારા મરથે હવાર, બસ. મેં કહ્યું.

—માસ્તર આજે બરાબરના હાપટમાં આઈવા છે. મામા જેલમાં આવી ગયા. બધા હસવા લાગ્યા.

હું પરસાળમાં જઈ ખાટલામાં આડો પડ્યો. ક્યારે ઊંઘ આવી તે હો ખબર ના પડી. છેક પાંચ વાગ્યે ઊઠ્યો. શરીર જાણે ફૂલીને ઢીમચું થઈ ગયું છે ! ઝણઝણાટી થયા કરે છે. આંખ આગળ જાળાં ગૂંથ્યા કરે છે. પાકેલા કાનમાં કોઈ સળી નાંખે એમ વિચારો પ્રવેશ્યા કરે છે...

બા ચા લઈને આવી—'મોં ધોઈને ચા પી લે !'

મોં ધોઈને ચા પીધી. ખુમાન આવ્યો. પેન્ટ–શર્ટની ગડી ના તૂટે એટલે સામે ખાટલાની ધારે બેઠો. એના અણીયાળા બૂટ ચમકે છે. સ્પ્રેની વાસથી બધું મધમધવા લાગ્યું. સવારની વાત યાદ આવતા મેં પૂછ્યું.

—શું કહ્યું ડૉ. શાહે ?

—જુનીયર ડૉકટરની જગ્યા તો ફીલઅપ થઈ ગઈ છે.

—અ'વે હું કરહે ?' બા બોલી.

—તખુભાઈ ! તમે થોડીક હેલ્પ નહીં કરો ? મોટાભાઈ લુખ્ખા છે ને બાપેર ભાઈ તો રૂપિયો ય તોડે એવા નથી.

—મારી પાસે પણ અત્તારે તો કશું જ નથી.

—આઈ નો. પણ પી. એફ.માંથી લોન ના મળે ? પાંચ–સાત વરસમાં તો હું જામી જઈશ.

મને કહેવાનું મન થયું કે તારા હોમીયોપથી મારેના ડોનેશનની લોન તો હજુ હમણાં પૂરી થઈ છે. હું એની સામે તાકી રહ્યો. મને એના સ્પ્રેની ગંધ ગૂંગળાવવા લાગી.

—થોડો ટાઈમ પ્રાઈવેટ હોસ્પિટલમાં જોબ કર. થોડા પૈસા થાય ત્યાં સુધીમાં હું પણ થોડા ભેગા કરું.

બા અકળાઈ '—મૂળમાં મે'તો.

તે એકડે એક કે'તો.

—'એમાં તો મારી અડધી લાઈફ પૂરી થઈ જાય. કોઈ ના હેલ્પ કરશે તો બેંકમાંથી લોન લઈ જાતે ડીસ્પેન્સરી કરીશ'—હાથ ઝાટકીને એ ઊઠી ગયો.

હું જોઈ રહ્યો. પગ ઊંચો કરવા ગયો તો ચીસ પડાઈ ગઈ. લોહીનું પરુ થતા ભારે કળતર થતી હતી. મુક્કી મારવાનું મન થયું. પણ હિંમત ના ચાલી. એટલે સોઈ શોધવા લાગ્યો. સોઈ તો ના મળી પણ જેપીન મળી. ગૂમડાને ખોતરવા બેઠો. ખુમાન પાણી પીને પાછો આવ્યો. મને ખોતરતો જોઈ કહે — 'જેપીનથી ના ખોતરાય ! હવે તો નસ્તર જ મૂકાવવું પડશે. ચાલો ડૉ. શાહ પાસે.'

મારી નજર સામે ગૂમડાં ગંધાવા માંડ્યાં. બાલતોડાથી થયેલાં ગૂમડાં—કોઈ ફોલ્લી, કોઈ પાકે ચડેલું, કોઈ ફાટીને ફદફદી ગયેલું ગૂમડું. ઘર આખામાં ગૂમડાં ગૂમડાં. એક જ લોહીની ફુલક્યારી ધીમે ધીમે પરુનું ગૂમડું બની ગયેલી દેખાઈ. એના પરના રતુંમડાં ફુલો પાકે ચડીને પીળાપીચ ગૂમડાં થઈ ગયેલા. મને બા દેખાઈ. પીંજરાને ટેકે બેઠેલી બાનું ઘૂંટણ ને આ છાપરીયું ઘર ! બંને એક જેવા ! એના પર વાર તહેવારે સ્પ્રે થતાં રહે છે. ખુશબૂ અને બદબૂ વચ્ચેની મગજને ચકરાવી દેતી એ વાસ ! ઘણાં વખતથી ઘરમાં દાખલ થતાં બૂ કેમ આવતી હતી ? મેં નાક દાબી દીધું. ખુમો સ્હેજ દૂર ખસી ગયો ને પૂછ્યું – 'શું થયું ?'

'—ખુમા ! અમદાવાદ પેસેન્જરનો શો ટાઈમ છે ?' 'સાત વીસ' કહેતા એની ભમર પણછની જેમ ખેંચાઈ. એ ડાબા અંગુઠાના ઉછેરેલા નખ પર આંગળી ફેરવવા લાગ્યો...

એપ્રિલ–જૂન ૧૯૮૯

એનિબાલ મોન્ટેઇરો માચાડો

અનુ. શિરીષ પંચાલ

પિયાનો

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ ઉપલા માળે કામ કરતી પોતાની પત્નીને ઘાંટો પાડીને કહ્યું – 'રોઝાલિયા, એ માણસને મેં અહીંથી ચાલ્યા જવાનું કહી દીધું છે. શું હિંમત છે એની? એ તો મજાક ઉડાવતો હતો: માંડ માંડ એના પાંચસો આપી શકાય એમ એ તો કહેતો હતો.'

તે બોલી: 'અરે આ તો ઉસ્તાદી છે. મફત પડાવી લેવો છે અને બીજાને વેચી મારવાનો. એ રીતે તો આવા લોકો માલદાર બને છે!'

પણ રોઝાલિયા અને સારા નીચે આવ્યાં ત્યારે થોડાં ચિંતાતુર હતાં. બધા પિયાનો પાસે આદરભાવ સાથે ગયા, જાણે પિયાનોનું અપમાન થયા પછી તેને આશ્વાસન આપવા માગતાં ન હોય!

ઓલિવિરિયાએ સ્નેહ અને સમજથી પિયાનો સામે જોતાં જોતાં ભારપૂર્વક કહ્યું: 'તમે જોજોને! આપણને આની સારી કિંમત મળશે.'

રોઝાલિયાએ સૂચવ્યું: 'તમે છાપામાં જાહેરાત આપી દો એટલે લોકો ટોળે વળશે. ઘર લોકોથી આ...ટલું બધું ઉભરાશે.' ટોળું સૂચવવા માટે જે રીત અપનાવાય છે તે પ્રમાણે જમણા હાથની આંગળીઓનાં ટેરવાં ભેગાં કરીને તે બોલી. 'વેચી નાખતાં તો જીવ ચાલતો નથી.'

જોઆઓ બોલ્યો: 'પિયાનો મારે પ્રેમ છે. તમે એની સામે જુઓ અને લાગે કે સંગીત સંભળાય છે.' તેણે ઓકની ફ્રેમને ઉષ્માપૂર્વક હાથ લગાડયો.

'જોઆઓ...ચાલો ત્યારે આપણે છાપામાં જાહેરાત આપી દઈએ.'

પિયાનો તો કાઢી નાખવો જ પડે એમ હતું કારણ કે તો જ નાનકડા બેઠકખંડને સારા અને એના ભાવિ પતિ માટેના શયનખંડમાં ફેરવી શકાય. એનો ભાવિ પતિ તોપદળમાં લેફ્ટેનન્ટ હતો. વળી પિયાનોના પૈસાથી સારાનો લગ્ન પોશાક પણ ખરીદી શકાય.

ત્રણ દિવસ પછી પિયાનોને શહાદત માટે હારતોરાથી શણગારવામાં આવ્યો; અને ખરીદનારાઓના સ્વાગત માટે આખું ઘર ઉત્સુક થયું.

સૌથી પહેલાં એક મા દીકરી આવ્યાં. દીકરીએ પિયાનો ખોલ્યો અને જરા વગાડી જોયો.

'મમ્મી, આ તો જરાય સારો નથી.'

મા ઊભી થઈ ગઈ અને એની સામે જોયું. પછી ખ્યાલ આવ્યો કે કેટલીક પટ્ટીઓ પરથી હાથીદાંતનું સુશોભન ઊખડી ગયું હતું. દીકરીનો હાથ પકડીને બહાર નીકળતાં નીકળતાં બબડી: 'આટલે બધે દૂરથી આ ભંગાર જોવા આવ્યા!'

ઓલિવિરિયા કુટુંબને તો અસંતોષ અનુભવવાનો સમય જ ન મળ્યો કારણ કે નવા ત્રણ ગ્રાહક આવ્યા; ત્રણે એકી સાથે આવ્યા. શ્રીમંત વિધવા જેવી એક પ્રૌઢા; ગોગલ્સ પહેરેલી અને હાથમાં સંગીત વિષયક કોઈ ફાઈલ લઈને આવેલી એક યુવતી તથા ઘસાઈ ગયેલો જરીપુરાણો સુટ પહેરેલો, રાતા વાળવાળો એક પુરુષ.

એ યુવતી પેલી પ્રૌઢાને કહેવા લાગી—'હું તમારા કરતાં વહેલી આવી છું. આમ તો એનો કશો અર્થ નથી. હું તો મારી માના કહેવાથી જ આવી છું. આવા તો ઘણા વેચાતા હશે. પણ મારે માત્ર તમને એટલું જ કહેવાનું છે કે તમે બસમાંથી ઊતરતા હતા ત્યારે હું બારણે ઘંટડી વગાડતી હતી. આપણે બંને સાથે ભલે આવ્યા પણ હું અહીં પહેલી આવી છું.'

પહેલું કોણ આવ્યું તેની સ્પર્ધા જોઈને ઓલિવિરિયા કુટુંબને તો આનંદ થયો. આમ છતાં આ વાતનો અંત લાવવામાં તેમણે ડહાપણ જોયું એટલે બધા સામે જોઈને તેઓ હસ્યા અને કૉફી પીવા જણાવ્યું. પેલી યુવતી પિયાનો પાસે ગઈ, રાતા વાળવાળો પુરુષ દૂર ઊભો રહ્યો અને તટસ્થાતથી પિયાનોનું મૂલ્ય આંકવા લાગ્યો. તે જ વખતે નિશાળે જતી છોકરીને લઈને એક સ્ત્રી અંદર આવી.

એકાએક પેલી યુવતીએ પિયાનો વગાડવા માંડ્યો અને આખો ઓરડો એના સૂરથી ગાજવા લાગ્યો. એ સૂરો બસૂરા, કર્કશ હતા. ઓલિવિરિયા કુટુંબે

મુલાકાતીઓના ચહેરા ધ્યાનથી જોયા. રાતાં વાળવાળો પુરુષ તદ્દન નિષ્ક્રિય લાગ્યો. એકબીજા સાથે સંમત થવા માગતા હોય તેમ બધાએ એકબીજા સામે જોયું. નવી આવેલી સ્ત્રીએ મોં મચકોડ્યું. સેંટ નાખીને આવેલી પ્રૌઢા જરા વધારે સહિષ્ણુ લાગી અને જૂના પિયાના સામે લાડભરી નજરે જોવા લાગી.

મુકદ્દમો જ્યુરી સામે હતો અને પિયાનો આરોપી હતો. પેલી યુવતી તો જાણે પિયાનો પાસેથી કબૂલાત કરાવવા માગતી હોય તેમ વગાડવે જ ગઈ. પેટ બગડ્યું હોય એવો યુવક બસૂરા, કર્કશ અવાજે બરાડતો હોય એમ લાગ્યું. કેટલીક કળ તો વાગતી જ ન હતી. ઢોલીએ બસીને એમાં પોતાનો સૂર પુરાવ્યો, એ કૂતરીએ વિચારીને પોતાનો ચુકાદો આપ્યો. ઓરડામાં સ્મિત પ્રસરી ગયું. જો કે મોટેથી કોઈ હસ્યું નહીં. હવે એ છોકરી માત્ર કિન્નાખોરીથી જ વગાડતી હતી, ખલાસ થઈ ગયેલી કળ પર જોરજોરથી આંગળા પછાડતી હતી અને એની કર્કશતા સ્પષ્ટ કરી આપતી હતી. પરિસ્થિતિ ખૂબ ખરાબ હતી.

જોઆઓ ઓલિવિરિયાએ સમજાવ્યું—'આ પિયાનો વિશે તમારે થોડી જાણકારી મેળવવી જોઈએ. હવામાનની અસર એના પર જલદી થાય છે, તાપમાન બદલાય એટલે તરત એનો અવાજ બદલાઈ જાય છે.'

એ યુવતી એકાએક અટકી ગઈ. તે ઊભી થઈ, જરા લિપસ્ટીક હોઠે લગાડી અને સંગીતની ફાઈલ હાથમાં લીધી.

'આ ભંગાર વસ્તુની જાહેરાત આપવાની હિંમત કેવી રીતે બતાવી એ હું તો સમજી નથી શકતી.' જોઆઓને કહેતી હતી પણ રોઝાલિયા જ જાણે એ ભયાનક નમૂનો હોય એ રીતે તેની સામે જોતી હતી.

એ ત્યાંથી ચાલી ગઈ.

એ વખતે જોઆઓ કશું બોલ્યો નહીં. આખરે તો અપમાન એનું નહિ પણ જૂના પિયાનોનું થયું હતું ને? તેમ છતાં એ ખરેખર જૂના જમાનાની વસ્તુ છે એ કહેવું એને જરૂરી લાગ્યું.

તેણે ભારપૂર્વક કહ્યું: 'હવે કોઈ આવો પિયાનો બનાવતું નથી. બનાવે છે જ કોણ!'

ખાસ્સી ચૂપકિદી પ્રસરી રહી. પિયાનોની પ્રતિષ્ઠા ધૂળમાં મળી ગઈ હતી. છેવટે રાતા વાળવાળા પુરુષે કહ્યું: 'તમારે કેટલામાં કાઢી નાખવો છે?'

જે કંઈ બની ગયેલું તે જોતાં જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ મનમાં નક્કી કરેલી કિંમત ખાસ્સી ઘટાડી નાખી. 'પાંચ કોંટો.'

શી અસર થાય છે તે જોવા બધાની સામે જોયું. કોઈ બોલ્યું નહીં. ઓલિવિરિયા તો થીજી જ ગયો. શું કિંમત ભયંકર વધારે હતી? માત્ર પેલી વૃદ્ધાએ સૌજન્ય બતાવ્યું. તે બોલી – 'હું વિચારીશ.' પણ તેની અનુકંપાભરી વાતનો મરમ તેને સમજાઈ ગયો.

બધા વિદાય લઈ રહ્યા હતા ત્યારે એક પુરુષ અંદર આવ્યો.

કોઈ બોલ્યું. 'તમે પિયાનો ખરીદવા આવ્યા છો...સારું...જુઓ ત્યારે.'

પણ ઓલિવિરિયા વચ્ચે પડયો, તેણે હસીને કહ્યું: 'અંદર આવો ને! અહીં જ છે. ઘણા બધા એને જોઈ ગયા.'

તે ચાળીસ પિસ્તાળીસનો, ધોળા વાળવાળો હતો. તેણે પિયાનોનું ઢાંકણુ ખોલ્યું, નિરાંતે પિયાનો તપાસ્યો. જોઆઓને થયું–સંગીત શિક્ષક લાગે છે.

તેણે કિંમત પૂછી પણ નહીં – 'આભાર' કહીને ચાલતો થયો.

ઘર આખું ખાલી થઈ ગયું. સારા પોતાના ઓરડામાં ગઈ. રોઝાલિયા અને જોઆઓએ હતાશ થઈને એકબીજાની સામે જોયું.

દુઃખી થઈને જોઆઓએ કહ્યું, 'એની કદર કોઈ કરી નથી જાણતું. જો એની સારી કિંમત નહીં આવે તો હું નહીં વેચું.'

'પણ સારાનાં કપડાંનું શું?' રોઝાલિયાએ પૂછ્યું.

'પૈસા ઉછીના લઈ આવીશ.'

'તમારા પગારમાંથી તો પાછા ચૂકવી શકવાના નથી.'

'લગ્ન થોડા મોડા કરીશું.'

'જોઆઓ, તેઓ એકબીજાને ચાહે છે – એ તો પરણી જવા માગે છે–લગ્નનાં કપડાં હોય કે ન હોય.'

એ વખતે સારા તેના ઓરડામાં રહી બરાડતી હતી – 'બે નવી સ્લીપ નહીં હોય તો પરણવાની નથી--હા.'

રોઝાલિયા બોલ્યે ગઈ – 'મૂળ વાત તો એ છે કે આ ઘર ખોબા જેટલું છે. નવા પરણેલાને ક્યાં સૂવાડશો? એમને જગ્યા કરી આપવા માટે પિયાનો કાઢી જ નાખવો પડશે. હવેના જમાનામાં તો જગ્યા જ ક્યાં છે?'

સારાનો અવાજ પાછો સંભળાયો – 'ના–ના. પિયાનો વેચી ન દેતા. એટલો સરસ છે...'

તેની મા બોલી: 'એટલો જ એ મૂંગોમંતર પણ રહે છે. એને વગાડી જ ન શકાય, બહુ બહુ તો એક બે સૂર.'

તે દીકરી સાથે વધારે વાતો કરવા તેની પાસે ગઈ. સારા આવી રીતે વાત કરે એ બહુ વિચિત્ર કહેવાય! રોઝાલિયાએ ચોખ્ખી ચટ વાત કહી—'બોલ, પિયાનો જોઈએ છે કે વર?'

સારાએ અવાજમાં લોભ લાવી સ્પષ્ટ જવાબ આપ્યો: 'વર હા—હા વળી.' તેણે ઓશીકું બાથમાં લીધું.

'તો પછી...'

જોઆઓ ઑલિવિરિયાએ મોરેથી કહ્યું: 'રોઝાલિયા, પહેલેથી તને એ ખૂંચે છે.'

'શું?'

'આપણો પિયાનો.'

'જોઆઓ, આ વાત તું બોલ્યો જ કેવી રીતે?'

બીજે દિવસે કામ પરથી ઘેર આવતાંવેંત જોઆઓ દ ઑલિવિરિયાએ પિયાનોની પૂછપરછ કરી.

'રોઝાલિયા, પછી કોઈ આને માટે આવેલું?'

'હા—પિયાનો વિશે તો કેટલાય ફોન આવી ગયા. એક વૃદ્ધ આવીને જોઈ ગયો. પેલો રાતા વાળવાળો પણ આવેલો.'

જોઆઓએ પૂછ્યું—'કોઈએ ખરીદવાની વાત કરી ખરી?'

''ના. પણ બે માણસો અંદર આવીને ખાસ્સો સમય જોઈ ગયા ખરા.'

'ખરેખર? એમણે ઉત્સુકતાથી જોયેલો? વખાણ કરતા હતા?'

'એ કહું મુશ્કેલ છે.'

સારા બોલી—'હા—હા. તેમણે વખાણ કર્યાં. ખાસ કરીને તો પેલા વૃદ્ધે. તે તો આંખો ખસેડતો જ ન હતો.'

જોઆઓ દ ઑલિવિરિયાને એ વાત સ્પર્શી ગઈ. હવે પૈસાની વાત મહત્ત્વની હતી. કોઈ એનો પિયાનો ધ્યાનથી જુએ અને એને વખાણે તો પણ બસ છે. ભલે એની કિંમત બહુ ઉપજવાની ન હોય પણ એને જરા ધ્યાનથી જોવો તો જોઈએ ને! તે વખતે એ ત્યાં ન હતો એનું એને દુઃખ થયું. પણ તેની દીકરીએ પેલા વૃદ્ધના આદરભાવની જે વાત કરી તેને કારણે આગલા દિવસનું અપમાન ભુલાઈ ગયું. એ માણસ જૂના ફર્નિચરની સાચી કદર કરી શકતો હોવો જોઈએ.

'સારા, એ પોતાનું સરનામું આપીને ગયા છે? નહીં?...એમ...મોટે ભાગે તો એ પાછા આવશે ત્યારે તો.'

તે ખુરશી પરથી ઊભો થયો; અને પિયાનો પાસે ગયો. પ્રેમપૂર્વક તેની સામે જોઈને સ્મિત કર્યું.

તે ધીમેથી બબડ્યો. 'મારો પિયાનો !' વાર્નિશ કરેલા લાકડા પર હાથ ફેરવ્યો. જાણે કોઈ પ્રાણીના શરીરને પંપાળતો ન હોય !

બીજે દિવસે કોઈ ન આવ્યું. માત્ર ફોન પર પરદેશી લાગતા કોઈએ પૂછેલું કે એ નવો છે ? રોઝાલિયાએ જવાબ આપેલો. 'ના, નવો તો નથી. પણ અમે એટલી બધી કાળજી લીધી છે કે નવો જ લાગે.'

ઓલિવિરિયાએ વિચાર્યું આવતી કાલે શનિવાર છે. એટલે ઘણા બધા આવશે.

બે જણ આવ્યા. એક પુરુષ અને એક છોકરી. તેઓ લિમોઝીનમાં આવ્યા હતા. એ માણસે ઓલિવિરિયા કુટુંબના સાદા મકાનને જોઈને જ અંદર જવાનો કશો અર્થ નથી એમ માની લીધું. આમ છતાં તે બારણા સુધી આવ્યો અને કઈ બનાવટનો છે તથા કેટલો જૂનો છે એની પૂછપરછ કરી.

'આભાર. ના. ના. મારે જોવો નથી.' જોઆઓએ પિયાનો જોવા કહ્યું એટલે તે બોલ્યો. 'મને એમ કે એ સાવ નવો હશે. શુભેચ્છા.'

અને એ જતો રહ્યો.

જોઆઓ તો દુઃખીદુઃખી થઈ ગયો. એ પિયાનો જ્યારથી તેની પાસે આવ્યો હતો ત્યારથી તેનું ખૂબ જતન કર્યું હતું. એ વેચવાનો વારો આવશે એની તો કલ્પના પણ કરી ન હતી. એટલું ઓછું હોય તેમ કોઈએ કદર ન કરી, કોઈ એની સાચી કિંમત કરી ન શક્યું.

કોઈ કરતાં કોઈ નહીં. માત્ર એક જ માણસનો અપવાદ. પછીના બુધવારે તે આવ્યો હતો. તેણે ખૂબ જ ઉત્સાહથી તેની પ્રશંસા કરી હતી.– 'આ તો અદ્‌ભુત છે. આની કિંમત મારાથી ચૂકવાય એમ નથી. જો હું ઓછી કિંમત આપું તો તો મફતમાં જ લીધો ગણાય. આવી વસ્તુ આ રીતે સસ્તામાં તમે કાઢી નાખો એ તો તમારા માટે પણ બહુ ખોટું કહેવાય.'

ઓલિવિરિયાને વાત બરાબર સમજાઈ નહીં.

તેણે રોઝાલિયાને પૂછ્યું. 'એ માણસ ખરેખર સાચું બોલતો હતો ?'

'મને તો લાગે છે કે એ મશ્કરી ઉડાવતો હતો.' તેણે જવાબ આપ્યો.

'કોને ખબર ! એવું ન પણ હોય.'

રોઝાલિયા તો તરત નિરાશ થઈ ગઈ. જોઆઓ નોકરી પરથી પાછો આવે ત્યારે તેની ચિંતાનો ભાર કેમ ઓછો થાય એનો વિચાર તે કરતી હતી.

'આજે કેટલા આવેલા ?'

'કોઈ નહીં. બે ફોન આવેલા. નામ તો જણાવ્યા નહીં. પણ મોકેભાગે આવીને જોઈશું એવું કહ્યું છે.' તેનો અવાજ શાંત અને સ્વસ્થ હતો.

'પેલો રાતા વાળવાળો ?'

'એ પાછો આવશે ખરો એમ લાગે છે.'

કેટલાય દિવસો સુધી ન કોઈ આવ્યું ન કોઈનો ફોન આવ્યો. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાની લાગણીઓ ટ્રેન ચૂકી જનારના મિત્રની લાગણીઓ જેવી હતી. ટ્રેન ચૂકી જાય એટલે દુઃખ થાય પણ એની સાથે વધારે રહેવા મળશે એનો આનંદ પણ હોય ને ! જોઆઓ પિયાનો પાસે બેઠો અને તેની સાથેની છેલ્લી ક્ષણો માણી રહ્યો હતો, તેની ભવ્યતા તે વખાણતો હતો, પોતાનો વિચારો એની આગળ વ્યક્ત કરતો હતો. ત્રણ પેઢીઓએ એ પિયાનો વગાડ્યો હતો. તેણે કેટલાક લોકોએ સ્વપ્નો દેખાડ્યાં હતાં અને નૃત્ય કરવા પ્રેર્યાં હતાં. એ બધું તો વીતી ગયું પણ પિયાનો એવો ને એવો રહ્યો. તેના પૂર્વજોની વાત કહેનાર આ જ એક રાચરચીલું બાકી રહ્યું હતું. એ તો સનાતન હતો. એ અને ઉપર નાનકડું પૂજાઘર હતું તે.

'સારા, આમ આવ... અને ચોપીનની તરજ વગાડ જોઈએ...'

'પપ્પા, નહીં વગાડાય. પિયાનોમાંથી અવાજ ભયાનક નીકળે છે !'

રોઝાલિયા ધીમેથી બબડી. 'એવું ન બોલીશ. તારા બાપને કેટલું દુઃખ થશે તેનો ખ્યાલ છે !'

જ્યારે જ્યારે સારાની નજર પિયાનો પર પડતી ત્યારે ત્યારે એ પિયાનો તેને તો મધુરાત્રિના પલંગમાં ફેરવાઈ જતો લાગતો, તે અને લેફ્ટેનન્ટ પલંગ ઉપર ચુંબન–આલિંગન લેતા દેખાતા.

દિવસો સુધી કોઈ આવ્યું નહીં. રાતા વાળવાળો વચ્ચેવચ્ચે ફોન કરતો હતો. જાણે ડૉક્ટર મરણપથારીએ પડેલા દર્દીની હાલત ચકાસ્યા કરતા ન હોય ! જાહેરાત પાછી ખેંચી લેવામાં આવી.

'જોઆઓ, શું કરીશું હવે ?'

'શું કરીશું એટલે ?'

'પિયાનોનું !'

જોઆઓ બરાડ્યો. 'હું વેચવાનો નથી. આ મખ્ખીચુસો પિયાનો ખરીદવા માગતા નથી. એ પડાવી જ લેવા માગે છે ! એની સારી સંભાળ કોઈ રાખે તો હું એમ ને એમ આપી દઈશ. એ શાને પ્રગટ કરે છે તેની કોને ખબર ?'

તે ઉત્તેજિત થઈને આંટા મારવા લાગ્યો. એકાએક તેના ચહેરા પરનો ભાવ બદલાઈ ગયો.

'રોઝાલિયા, જો સાંભળ. ટિજુકા રહેતા આપણા સગાંને ફોન કરીએ.'

રોઝાલિયા તેના કહેવાનો ભાવાર્થ સમજી અને આનંદિત થઈ.

'હલો... મેસિયાસ છે ? બહાર ગયો છે ? હા–હા–તું મિક્તિા બોલે છે ? જો... હું તમને અમારો પિયાનો ભેટ આપવા માગું છું... હા–હા ભેટ... ના, મજાક નથી કરતો... ખરેખર... હા–હા. ભેટ. છેવટે એ આપણા કુટુંબમાં સચવાશે... સરસ... અહીંથી તમે લઈ જજો... હા–હા–તમે આવો ને મજા આવશે...'

ફોન મૂકી દીધા પછી તેણે પત્નીને કહ્યું. 'તને ખબર છે એ શું કહેતી હતી... પહેલાં તો એ માનવા તૈયાર ન હતી... એને એમ કે આપણે એને મૂરખ બનાવીએ છીએ...

રોઝાલિયા ખુશખુશાલ હતી. જોઆઓ પિયાનો પાસે ગયો અને પોતે જે કર્યું તે એને કહેતો ન હોય! તેણે વિચાર્યું – મારો અંતરાત્મા ચોખ્ખો છે. તારો અસ્વીકાર નહીં કરે. તું અમારા કુટુંબમાં જ રહીશ. એક જ લોહી ધરાવતા લોકોની વચ્ચે. મારાં બાળકોનાં બાળકો તને ઓળખશે અને તારો આદર કરશે, તું તેમને માટે સૂર રેલાવજે. તું અમને સમજીશ અને ગુસ્સો નહીં કરે એમ માનું છું.

રોઝાલિયાએ વચ્ચે પૂછ્યું. 'તેઓ ક્યારે લેવા આવશે?' તે તો નવદંપતી માટે જગ્યા કરી આપવા આતુર હતી.

બીજે દિવસે મેસિયાસનો ફોન આવ્યો. 'તમે ખરેખર પિયાનો અમને આપી દેવા માગો છો ? ઘણું કહેવાય; પણ એવું કરવું ન જોઈએ. મિક્તિાએ જ્યારે મને વાત કરી ત્યારે તો હું માનવા તૈયાર ન હતો!'

'ના-ના મેસિયાસ, વાત સાચી છે. તમે તો જાણો છો કે અમારું ઘર ખોબા જેટલું છે. અહીં અમે પિયાનો રાખી શકીએ એમ નથી, અજાણ્યાના હાથમાં પિયાનો ન જાય એ માટે જોઆઓ આતુર છે. જો તમારી પાસે હોય તો ચિંતા નહીં; અમારે જ ત્યાં છે એમ માનીશું. તું લેવાની તરત વ્યવસ્થા કરે છે ને!'

કેટલાય દિવસો વીતી ગયા. કોઈ વાત ન આવી. ઓલિવિરિયા દંપતીને એમના સગાંઓનું મૌન બહુ વિચિત્ર લાગ્યું.

'કંઈક વાંધો પડ્યો લાગે છે. રોઝાલિયા, એમને ફોન કર જોઈએ.'

મિકિતાએ ફોન ઉપાડ્યો. તે જરા મૂંઝવણમાં હતી. મજૂરોએ તો પિયાનો લઈ આવવાની આકરી મજૂરી માગી.

'કદાચ ગેસોલીનની અછતને કારણે એવું હશે... થોડા દિવસ રાહ જોઈએ. મેસિયાસ કોઈ વ્યવસ્થા કરશે. અમને પિયાનો મળ્યો એનો ખૂબ આનંદ છે. રોઝાલિયા, અમે બીજો કશો વિચાર પણ કરતા નથી.'

રોઝાલિયાને લાગ્યું કે છેલ્લા વાક્યમાંથી અસત્ય ટપકતું હતું. અઠવાડિયા પછી જોઆઓએ ફરી ફોન કર્યો.

'મેસિયાસ, પિયાનો જોઈએ છે કે નહીં ?'

'જોઆઓ, તને ખ્યાલ નહીં આવે કે અમને શું વીત્યું છે!' અચકાતાં અચકાતાં તેણે જવાબ આપ્યો. 'તેં અમને કેટલી સરસ ભેટ આપી અને અમે એ સ્વીકારી નથી શકતા. અહીં લાવવાની મજૂરી પેટે તો તેઓ ઢગલો પૈસા માગે છે. અને, અમારી પાસે એને માટે જગ્યા પણ ક્યાં છે! અત્યારે જે છે તેને જ માંડ માંડ ગોઠવ્યું છે. અમારે આ વિચાર પહેલાં કરવાનો હતો. મિકિતાને તો એટલું બધું ખરાબ લાગે છે!'

'ટૂંકમાં, તમારે પિયાનો જોઈતો નથી.'

'ના–જોઈએ છે... પણ અમારી પાસે... અમે લઈ શકતા નથી...'

જોઆઓ ઓલિવિરિયાએ ફોન મૂકી દીધો. તેને વાતનો ખ્યાલ આવવા માંડ્યો.

'રોઝાલિયા, જોયું ? આપણે પિયાનો ભેટ પણ આપી શકતા નથી. મફત પણ આપી નથી શકતા.'

'જોઆઓ, કરીએ પણ શું ત્યારે! બધા જ છેવટે તો એમ જ કહે છે કે અમારે જોઈતો નથી.'

થોડી મિનિટો ચૂપકિદીભરી નિરાશામાં વીતી, તેઓ અચાનક સારાના અવાજથી ચોંક્યા, ખૂબ નિરાશ થઈને તે રડતી કકળતી હતી. તેની માએ આશ્વાસન આપ્યું.

'અરે ના રડ. થશે. ચિંતા ન કર. જે આવશે તે લઈને વેચી દઈશું.'

'મમ્મી, હમણાં ને હમણાં વેચી નાખો. થોડા જ દિવસોમાં હું પરણીશ અને મારો ઓરડો તૈયાર કર્યો નથી. અમારી એકે વસ્તુ અહીં નથી. આ દુષ્ટ પિયાનો મારી જિંદગી બરબાદ કરી રહ્યો છે. આ પિયાનો કોઈ લેવાય તૈયાર નથી.'

'જરા ધીરે બોલ. તારો બાપ સાંભળી જશે.'

'હા હા. છો સાંભળે.' તે ફરી ડૂસકાં ખાતી રહી. તેણે આંખો મીંચી.

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાને તે રાતે ખાસ ઊંઘ ન આવી. તે જીવન વિશે વિચારતો હતો. તેના વિચારો વેરવિખેર હતા. આમ દુઃખદાયક હતા. એ વિચારોથી તેના મનમાં જીવન સામે અને પિયાનો સામે પુષ્કળ ક્રોધ પ્રગટ્યો. તે વહેલો ઘરમાંથી નીકળી ગયો અને પાસે આવેલા પીઠામાં ગયો. ત્યાં કેટલાકને વાત કરી.

રોઝાલિયાએ મનોમન પૂછ્યું–'આ સારો વર આવી જગ્યાએ શું કરે છે?' જોઆઓ ક્યારેય દારૂ પીતો ન હતો.

ઓલિવિરિયા પાછો આવ્યો ત્યારે સાથે મુફલિસ જેવો લાગતો હબસી હતો અને મજૂરીએ જવા માટેનાં કપડાં પહેરેલાં બે હટ્ટાકટ્ટા પોર્ચુગીઝો હતા. તેણે તેમને પિયાનો બતાવ્યો. તેમણે એ તપાસી જોયો અને કહ્યું–'અમારા ત્રણથી ઊંચકાય એવું લાગતું નથી.'

રોઝાલિયા અને સારાને નવાઈ લાગી. રોઝાલિયાએ પૂછ્યું–'તો કોઈ ઘરાક મળી ગયો ?'

'ના રે ના. આ પિયાનો તો કોઈ ખરીદશે નહીં.'

'તો એમ ને એમ આપી દો છો !'

'ના. કોઈ મફત લેવાય તૈયાર નથી.'

'જોઆઓ, તો પછી શું કરે છે? એને ક્યાં લઈ જાય છે ?'

જોઆઓની આંખો ભરાઈ આવી પણ તેનો ચહેરો સખતાઈથી તંગ બન્યો.

'હું એને દરિયામાં પધરાવી દઈશ.'

સારા બોલી ઊઠી–'પપ્પા, મા–એ તો ગાંડપણ કહેવાય.'

ઓલિવિરિયા કુટુંબને બારીમાંથી દરિયો દેખાતો પણ ન હતો પણ તેમને એની વાસ આવતી હતી અને અવાજ સંભળાતો હતો, દરિયાકિનારે જતો રસ્તો તેમનાથી ત્રણ મકાન જેટલો દૂર હતો.

પેલા મજૂરો રાહ જોતા હતા, અંદરઅંદર વાતો કરતા હતા.

તેની પત્ની બોલી–'જોઆઓ, આવું કરવા માટે કેટલી હિંમત જોઈએ! પણ આપણે એ વિશે જરા વાત કરવી ન જોઈએ? આનો બીજો કોઈ રસ્તો જ નથી! લોકોને તો વિચિત્ર લાગશે, પિયાનો જેવો પિયાનો દરિયામાં ઉલેટી દેવાનો !'

'રોઝાલિયા, તો બીજું શું કરીએ ! કેટલાંય વહાણો દરિયામાં તળિયે નથી પહોંચી જતાં ! એમાંના કોઈક ઉપર પિયાનો ય હશે ને !'

આ જડબેસલાક તર્કે તેની પત્નીને ચૂપ કરી દીધી. જોઆઓ જીવ આપી દેતો હોય એમ લાગ્યું.

તેણે બૂમ પાડી, 'ચાલો જોઈએ... ઉઠાઓ અને અહીંથી જઈએ !'

એક પોર્ચુગીઝ આગળ આવીને નમ્રતાથી બીજાઓ અને પોતાના વતી બોલવા લાગ્યો– 'અમે આવું નહીં કરી શકીએ. મને માફ કરી દો. આવી વસ્તુ દરિયામાં ફેંકી દઈએ તો અમારો માંલ્લો શું કહે ? આ તો ખરેખર ગુનો કહેવાય.'

'અરે સાહેબ, તમે છાપામાં આપી દો ને ! આટલી સારી હાલતમાં તો છે !'

ઓલિવિરિયા કટાક્ષમાં બોલ્યો : 'હા. મને ખબર છે. તમે જાઓ ત્યારે.'

એ લોકો ચાલ્યા ગયા. જરા વાર તો પેલા હબસીને આ પિયાનો લઈ લેવાનું મન થયું. એને જોયા કર્યો. આપણી પાસે પણ કશુંક હોય એના વિચારથી જ તે આનંદમાં આવી ગયો; અને તેમાં ય આવી સરસ, વૈભવી ચીજ... એ તો સપનું હતું, એને સાચું પાડી શકાય. પણ લઈને મૂકવો ક્યાં, ઘર તો છે નહીં. રોઝાલિયાએ પોતાનું માથું પતિના ખભા ઉપર ઢાળી દીધું અને આંસુ સાંડ માંડ ખાળ્યાં.

'અરે જોઆઓ ! આવો નિર્ણય લેવાનો ?'

'પણ જો કોઈને એ જોઈતો ન હોય અને અહીં રાખી ન શકાતો હોય...'

'હા. હું જાણું છું. પણ મને બહુ ખરાબ લાગે છે. હમેશા આપણું ત્યાં રહ્યો. આટલાં બધાં વરસો પછી એને દરિયામાં ફેંકી દેવો એ ક્રૂરતા ન કહેવાય ? એની સામે જુઓ...એને તો શું થઈ રહ્યું છે તેની ખબર જ નથી. વીસ-વીસ વરસથી આ ખૂણામાં પડી રહ્યો છે– કોઈને જરા સરખી ઈજા કર્યા વિના...'

'રોઝાલિયા, આપણે ગળગળા નહીં થઈ જવાનું.'

તેણે પ્રશંસાભરી નજરે જોઆઓ સામે જોયું.

'ભલે, જે કરવું હોય તે કર.'

હબસી છોકરાઓને બોલાવવા જોઈએ. હોય છે તો ચીંથરેહાલ પણ આનંદી દેખાય છે. પિંટો અને લેટાલેંડિયા આગળ ઝૂંપડાંઓમાં રહે છે, ત્યાંથી તેઓ રખડવા નીકળી પડે છે અને શ્રીમંતોના વિસ્તારોમાં આંટા મારે છે. આઈસ્ક્રીમ

ખાવેા હોય ત્યારે પાઈ પૈસાની ભીખ માગતા જ હોય, સિનેમા થિયેટર આગળ ગદ્‌ગદ થઈને પોસ્ટરો જોતા હોય અને લેબ્લોનમાં રેતીમાં આળોટતા હોય.

તે દિવસે સવારે નૈઋત્યમાંથી આવતા પવનને લીધે એટલેન્ટિક મહાસાગર ઉછળી ઉછળીને ગરજતો હતો. કહેવાની જરૂર નથી કે પિયાનો તો એવો ને એવો સ્વસ્થ હતો. એનો આકાર વધારે ભવ્ય લાગતો હતો.

વિદાયની બધી તૈયારીઓ થઈ રહી હતી. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ પોતાની પત્ની અને પુત્રીને ઉપયોગી લાગે એવા ભાગ કાઢી લેવા જણાવ્યું. એટલે કાંસાની મીણબત્તી લઈ લીધી, પછી પેડલ કાઢી નાખ્યા, ધાતુના સુશોભન ઉખાડી લીધાં અને છેલ્લે ઓકનું આવરણ પણ કાઢી નાખ્યું.

સારા બોલી ઊઠી – 'હવે કેટલો જુદો લાગે છે !'

પોતાના કુટુંબીજનોને જણાવ્યા વિના જોઆઓએ કેટલાક હબસી છોકરાઓને બોલાવ્યા હતા. તેઓ બારણાની બહાર આતુરતાથી રાહ જોતા હતા. ઓલિવિરિયાએ હવે તેમને અંદર બોલાવ્યા, 'જે હૃષ્ટપૃષ્ટ હોય તે પહેલાં આવે.'

અંતિમ સંસ્કારવિધિ શરૂ થયો ત્યારે બપોરના ચાર ઉપર વીસ મિનિટ થઈ હતી. બાજુમાં ટોળે વળેલા લોકોએ એને માટે જગ્યા કરી આપી. પિયાનો ધીમે ધીમે અને વાંકીચૂંકી ગતિએ આગળ વધ્યો. કેટલાક લોકો ધ્યાનથી જોવા નજીક આવ્યા. રોઝાલિયા અને તેની દીકરી પોર્ચમાંથી ખિન્ન હૈયે એને જોતાં હતા; બંનેએ એકબીજાને ખભે હાથ વીંટાળ્યા હતા. તેની સાથે જવાની તેમની હિંમત ન હતી. રસોયણ બાઈ પણ એપ્રન વડે આંખો લૂછતી હતી.

સ્મશાન યાત્રા નાકે આવી ત્યારે હબસી છોકરાઓએ પૂછ્યું – 'હવે કઈ તરફ ?' બોલતી વખતે પિયાનો તો ઝાલી જ રાખ્યો હતો એટલે પડતાં પડતાં રહી ગયો. તેમણે ફરી પૂછ્યું – 'કઈ બાજુએ ?'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ બૂમ પાડી – 'દરિયાકાંઠે.' નૌકાદળના અધિકારીની જેમ તેણે એટલાન્ટિક તરફ હાથ બતાવ્યો.

'દરિયાકાંઠે ! દરિયાકાંઠે !' છોકરાઓએ એક સાથે પડઘો પાડ્યો.

હવે તેમને ખ્યાલ આવ્યો કે પિયાનોનો નાશ કરવાનો હતો અને એ જાણકારીએ તેમને ઉત્તેજિત કરી મૂક્યા. તેઓ ખડખડાટ હસતા હતા અને અંદર અંદર ઉત્સાહથી વાતો કરતા હતા. આ બધા હલ્લાગુલ્લાએ નાનકડી ડોલીને ઉશ્કેરી મૂકી, તે કૂદકા મારતાં મારતાં જોરશોરથી ભસવા લાગી.

મકાનોના ઝરુખાઓમાં લોકો ટોળે વળ્યાં હતા – ખાસ કરીને છોકરીઓ હતી.

તેઓ નવાઈ પામી – 'બાપ રે ! આ શું ?' 'આ તો પિયાનો છે !' તેઓ માનવા તૈયાર ન હતી.

એક ઉત્સાહી છોકરાએ કહ્યું–'નવ્વાણુ' નંબરના બ્લોકમાંથી.' તે દોડતાં દોડતાં એકેએક ઘેર સમાચાર આપી આવ્યો.

'હેં ? ત્યાં તો પેલી સારા રહે છે !'

એક ઓળખીતો તો ઓલિવિરિયા પાસેથી જ સમાચાર જાણવા પહોંચી ગયો.

'જોઆઓ, શું થયું ?'

'કંઈ નહિ. મને ખબર છે કે હું શું કરી રહ્યો છું. જરા રસ્તો આપો બસ.'

'પણ તું વેચી દે ને !'

'હા. હા. વેચી દઈશ. એટલાન્ટિક મહાસાગરને વેચી દઈશ.' દેખાય છે ને ત્યાં ! ચાલો દરિયે...' મુંઝાઈ ગયેલા જલ્લાદની અદાથી તેણે હુકમ આપ્યો –'ચાલો છોકરાઓ ડાબી બાજુએ...કાળજીથી...પડી ન જાય...માત્ર મોટા છોકરાઓ જ હાથ લગાડે, બીજા બધા દૂર ખસી જાય.'

અવારનવાર એમાંથી એકાદ છોકરો પિયાનોમાં હાથ નાખતો અને એકાદબે કળ દબાવતો એમાંથી મરણપોક સંભળાતી હતી.

ઝરૂખામાં ઊભેલી એક સ્ત્રીએ બૂમ પાડી – 'જોઆઓ, વેચવો છે ?'

'ના...આ વેચવા માટે નથી. હું એમ ને એમ આપી દઈશ. બોલો, જોઈએ છે ?'

પેલી સ્ત્રી લાલ લાલ થઈ ગઈ, એને માઠું લાગ્યું અને અંદર જતી રહી. જોઆઓએ પોતાનો પ્રસ્તાવ જાહેરમાં મૂક્યો –'બોલો, કોઈને આ પિયાનો જોઈએ છે !'

તેતાળીસ નંબરમાં રહેતા પોલેન્ડના એક નિર્વાસિત કુટુંબે આ પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. તેમને ખૂબ નવાઈ લાગી પણ જોઆઓનો પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. જોઆઓએ બૂમ પાડી : 'તો આ તમારો.'

પોલિશ કુટુંબ નીચે આવ્યું અને પિયાનો પાસે ઊભું રહ્યું.

'હા...અમે લઈ લઈશું...પણ...અમારું ઘર નાનું છે...એની વ્યવસ્થા કરી શકીએ એટલી મુદત આપો.'

'લેવો હોય તો આ રહ્યો, નહીંતર નહીં' ' ઓલિવિરિયાએ જવાબ આપ્યો – 'આ રહ્યો. તમારા ઘરઆંગણે- નથી જોઈતો ! ચાલો, છોકરાઓ–આગળ.'

પિયાનો દરિયાની નજીક ને નજીક પહોંચતો ગયો. કીડીઓ મરેલા વંદાને તાણી જતી હોય એમ તે લઈ જવાતો હતો.

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા મકાનોના ઝરૂખા, બારણાં, બારીઓમાંથી આવતા ઉદ્‌ગારોમાંથી બહુ ઓછા પારખી શકતો હતો.

'આવી વિચિત્ર ઘટના મારી જિંદગીમાં મેં ક્યારેય જોઈ નથી.' એક ઝરૂખામાંથી કોઈ બોલ્યું.

'વિચિત્ર?' જોઆઓએ બોલનારાની સામે જોઈને ઉત્તર આપ્યો – 'વિચિત્ર છે ને! વારુ તો તમે લઈ લો...લઈ લો.'

આગળ પણ એવી જ ટીકાઓ થઈ. બધાને આ વિચિત્ર જ લાગ્યું; દરેકને પિયાનો જોઈતો હતો પણ જ્યાં માલિક 'તરત ને તરત ઉપાડી લો' એવી વાત કરે એટલે મૂઝવી નાખે એવી શાંતિ પ્રસરી જતી. અને તરત ને તરત તો પિયાનો ઘરમાં મૂકવા કોણ તૈયાર થાય?

જોઆઓ મક્કમતાથી આગળ વધતો રહ્યો – ટીકાટીપ્પણો થતાં રહ્યાં, દુઃખ વ્યક્ત રહ્યું. તેણે હવે કોઈને જવાબ નહીં આપવાનું નક્કી કર્યું.

મોટરસાઇકલ પર આવેલા પોલીસોની એક ટુકડીએ આ સરઘસ અટકાવ્યું અને તેઓ પિયાનોને ઘેરી વળ્યા. તેમણે તેની પાસે કાગળિયાં માગ્યાં. તે ઘેર જઈને લઈ આવ્યો. તેને આવી તપાસ સાવ સ્વાભાવિક લાગી કારણ કે તેમનો દેશ અત્યારે લડાઈના મોરચે હતો. પણ કશો ખુલાસો કરવો પડે એની સામે તેણે વાંધો લીધો; તેનો આ નિર્ણય સાવ અંગત હતો, પોતાના કુટુંબીજનો સિવાય બીજા કોઈને એની પૂછપરછ કરવાનો અધિકાર ન હતો. મારી માલિકીની વસ્તુને ઉશેટી દેવાનો મને હક છે. આ વિચારે પિયાનો માટે ફરી તેના મનમાં સ્નેહ પ્રગટાવ્યો. કોઈ મૃત મિત્રના કપાળ પર હાથ મૂકતો હોય તેમ તેણે પિયાનો પર હાથ ટેકવ્યો. તે ગળગળો થઈ ગયો અને તેના જીવન વિશે પ્રવચન આપવા બેઠો.

'આ તો પ્રાચીન કળાકૃતિ છે. બ્રાઝિલના સૌથી જૂના નમૂનાઓમાંનો એક છે.' રાજ્યની સેવા બજાવનારા દાદાની માલિકીનો આ પિયાનો છે. તમે મારી વાત માનો. એ સરસ હતો. પ્રખ્યાત સંગીતકારોએ આ વગાડ્યો છે. બધા કહે છે કે ચોપિન બીજા પિયાનોને બદલે આ જ પસંદ કરતા હતા. પણ તેથી શું? હવે તો કોઈને કદર નથી. સમય બદલાઈ ગયો છે...મારી દીકરી સારા પરણવાની છે. એ તો અમારી સાથે જ રહેશે. ઘર નાનું છે. શું કરું?

કોઈને એની જરૂર નથી. આ જ એક રસ્તો છે.'

તેણે દરિયા તરફ ઈશારો કર્યો.

હબસી છોકરાઓ આ દખલગીરીથી અધીરા થઈ ઊઠ્યા. તેઓ પિયાનોને દરિયાના મોજાંમાં ફેંકી દેવા આતુર હતા. છોકરાઓની જેમ આ સરઘસમાં જોડાયેલા બીજા લોકો, માલસામાન પહોંચાડનાર મજૂરો, સંદેશો લઈ જનારાઓ, કેટલીક સ્ત્રીઓ અને મોટી સંખ્યામાં બાળકો પણ એને ડુબાડવા આતુર હતા.

પોલીસે પિયાનોનો અંદરનો ભાગ તપાસ્યો પણ કશું વાંધાજનક મળ્યું નહીં. તેમણે ઓલિવિરિયાનાં કાગળિયાં પાછાં આપ્યાં અને ટ્રાફિક અટકી ન પડે એટલા માટે ઉતાવળ કરવા જણાવ્યું.

એક ફોટોગ્રાફરે લોકોને સમૂહમાં ઊભા કરી દીધા અને તેમનો ફોટો પાડ્યો. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા ડાબી બાજુએ શોકમગ્ન મુદ્રામાં ઊભો હતો. પછી તે આ બધી દખલગીરીથી ચિઢાયો, તેના પિયાનોની વેદના લંબાતી હતી.

રાત જલદી પડી. એક પોલીસે જણાવ્યું કે છ વાગ્યા પછી જવાની પરવાનગી નહીં અપાય. પછી બીજા દિવસ સુધી રાહ જોવી પડશે.

હબસી છોકરાઓ વિખરાઈ ગયા, તેમને મજૂરી તો ઓલિવિરિયાને ઘેરથી ચૂકવવાની હતી. લોકોને નવાઈ લાગી કે એ સાંજે હબસી છોકરીઓ કેવી રીતે હાથમાં હાથીદાંતની ભાતવાળી લાકડીની પટ્ટીઓ લઈને આમતેમ ઘૂમતા હતા.

પિયાનો તો તેઓ જ્યાં મૂકીને જતા રહ્યા હતા તે શેરીમાં પડી રહ્યો.

બહુ વિચિત્ર હાલતમાં. યુવાન સ્ત્રીપુરુષો સાંજે લટાર મારવા નીકળ્યા ત્યારે તરત ત્યાં ટોળું વળીને ટીકાઓ કરવા લાગ્યા.

જોઆઓ ઘેર પહોંચ્યો ત્યારે સારાની કેટલીક બહેનપણીઓ આવી હતી; તેઓ આતુરતાથી પિયાનો વિશે પ્રશ્નો પૂછતી હતી.

વરસાદની ઝડીઓના અવાજથી જોઆઓ અને તેની પત્ની જાગી ત્યારે અંધારું જ હતું. પવન, વરસાદ અને મોજાંનો ઘૂઘવાટ. તેમણે દીવો કર્યો અને એકબીજા સામે જોયું.

'રોઝાલિયા, મને પિયાનોનો વિચાર આવે છે.'

'હા – મને પણ. બિચારો પિયાનો! વરસાદની વચ્ચોવચ્ચ...ઠંડી પણ કેટલી બધી છે?

'વરસાદનું પાણી અંદર ઊતરતું હશે અને પિયાનોને ખલાસ કરી નાખશે...' પટ્ટીઓ, કળ બધું ખલાસ થશે. રોઝાલિયા, કેટલું ભયંકર કહેવાય!'

'જોઆઓ, આપણે બહુ ખરાબ કર્યું.'

'રોઝાલિયા, મને તો એનો વિચાર કરવો સુધ્ધાં ગમતો નથી.'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ બારી બહાર જોયું. વીજળીના પ્રકાશમાં વૃક્ષો સ્પષ્ટ દેખાતા હતાં, પવનમાં ઝોલાં ખાતી ડાળીઓ જોઈ શકાતી હતી. જોઆઓ સૂવા માટે પલંગ પર ગયો અને વચ્ચે વચ્ચે જાગતો રહ્યો. તે ફરી બેઠો થયો અને તેની પત્નીને કહ્યું–હું પિયાનો સાંભળતો હતો.

'અત્યાર સુધી એના પર જે જે વગાડયું હતું તે બધું મેં સાંભળ્યું. કેટલા બધા હાથ તેના પર ફર્યા હતા. મારી દાદીમાના હાથ મારી માના હાથ, તારા, મારી કાકીના, સારાના–વીસથી પણ વધારે, સૌથી પણ વધારે શ્વેત આંગળીઓએ એની કળ દબાવી હતી. મેં આવું મધુર સંગીત સાંભળ્યું નથી. રોઝાલિયા, એ ભવ્ય હતું. જીવતા માણસો કરતાં ઘણીવાર મરેલા માણસો સારું વગાડતા હોય છે. આગલી પેઢીઓની કેટલીય છોકરીઓ પિયાનો આગળ ટોળે વળીને સાંભળતી હતી. ભાવિ દંપતીઓ હાથમાં હાથ રાખીને ત્યાં બેઠા હતા. મને કારણ ખબર નથી પણ થોડી વારે તે બધાએ મારી સામે જોયું. – તિરસ્કારથી જોયું. પછી પિયાનો એની મેળે બંધ થઈ ગયો... પાણીનો ધસમસતો પ્રવાહ આવ્યો, પિયાનો એની જાતે જ દરિયા તરફ તણાવા લાગ્યો. મેં એને બૂમ પાડી પણ એણે મારી બૂમ સાંભળી જ નહીં, રોઝાલિયા, એને ખરાબ લાગ્યું હતું; એ આગળ વધતો રહ્યો હું શેરીમાં સાવ એકલો ઊભો રહ્યો. હું રડવા માંડયો...'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાને શ્વાસ લેતા તકલીફ પડતી હતી. રહસ્યમય કોન્સર્ટે તેને ભાવવિવશ બનાવી દીધો હતો. તેને પસ્તાવો થવા લાગ્યો.

વરસાદ અટકી ગયો. અજવાળું થતાં વેંત જોઆઓ હબસી છોકરાઓને બોલાવી લાવ્યો હવે બને તેટલી ઉતાવળે એ કામ આટોપી લેવા માગતો હતો.

હજુ પવન તો જોરથી વાતો હતો. આગલી રાતના તોફાનને જાણે પચાવી રહ્યો હોય તેમ દરિયો ઘૂરકતો હતો. છોકરાઓ આવ્યા પણ આ વખતે ઓછા હતા. એમાં થોડા મોટી ઉંમરના પણ હતા. જોઆઓએ કર્કશ અવાજે ફરી મોરચો સંભાળી લીધો.

દરિયાકાંઠે પિયાનો વધુ ધીમેથી આગળ વધ્યો. છેવટે દરિયાના મોજાંની જિહ્વાઓએ સ્પર્શવાની શરૂઆત કરી.

કેટલાંક કુટુંબો બાજુમાં ઊભા રહીને આ આખું દશ્ય જોતાં હતાં. ઓલિવિરિયાના માણસો પિયાનો આગળ લઈ ગયા અને જરા દૂર ધકેલી દીધો, જેથી મોજાં એને ઘસડીને દરિયામાં સમાવી લે. બે મોટાં મોજાં એને અથડાયાં પણ કશું વળ્યું નહીં. ત્રીજા મોજાએ એને ઝુલાવ્યો. ચોથું મોજું આવીને તેને કાયમ માટે ઘસડી ગયું..

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા ત્યાં ઘુંટણભેર પાણીમાં ઊભો રહ્યો, એનું મોં ખુલ્લું હતું. દરિયો ખૂબ જ શાંત હતો. જોઆઓ રડતો હતો કે નહીં તેનો ખ્યાલ આવતો ન હતો કારણ કે તેના ગાલ પરનાં આંસુ દરિયાની છાલકો સાથે ભળી જતાં હતાં.

દૂર દૂર તેને લેફ્ટેનન્ટના ખભા ઉપર માથું ઢાળી દેતી સારા દેખાઈ. ડોલી તેની પાસે હતી. તેનું નાક આસપાસનું સૂંઘતું હતું; આરંભની અકળામણ વરતાતી હતી; તે તો હમેશા પિયાનો પાસે જ સૂઈ જતી હતી. જોઆઓને થયું કે હાશ, રોઝાલિયા સાથે આવી ન હતી તે સારું થયું.

પાછળથી ઘણા લોકો દરિયાકાંઠે ગયા, શું બન્યું હતું તે જાણવા માંગતા હતા, શરૂઆતમાં એવું લાગ્યું કે કોઈ પોલીશ કુટુંબ આખું દરિયામાં ડૂબી ગયું હતું. એવી ખબર પડી કે એક જ વ્યક્તિ ડૂબી ગઈ હતી. કોઈએ કહ્યું નાનું છોકરું ડૂબી ગયું છે કોઈએ એમ કહ્યું કે પ્રેમમાં નિરાશ થયેલી કોઈ સ્ત્રી ડૂબી ગઈ હતી. બહુ પાછળથી ખબર પડી કે દરિયામાં ડૂબી જનાર તો પિયાનો હતો.

દરિયાકાંઠેથી પાછા ફરી રહેલા જોઆઓને જોવા માટે લોકો તેમની બારીઓએ ગોઠવાઈ ગયા હતા.

કોઈએ જાહેરાત કરી–'આ રહ્યો એ માણસ.'

ઓલિવિરિયા જમીન પર જોતાં જોતાં ધીમેથી ચાલતો હતો. દરેકને એને માટે માન થયું.

ઘરમાં દાખલ થતાં વેંત તે બોલ્યો–'રોઝાલિયા, ખેલ ખતમ. હવે કદી પાછો આવે એવા સ્થળે જતો રહ્યો.'

'જોઆઓ આપણે વાતો કરીએ તે પહેલાં તું કપડાં બદલી આવ.'

'રોઝાલિયા, આપણો પિયાનો હવે પાછો નહીં આવે.'

'હાસ્તો એ હવે પાછો નહીં આવે. એટલે જ તો એને તેં દરિયામાં ફેંકી દીધો.'

એતદ્

સારા બોલી – 'કોને ખબર કોઈક કાંઠા પર એ પાછો ફેંકાય પણ ખરો.'

'ચાલો, હવે એને વિશે વિચારવાનું બંધ કરીએ. વાત પૂરી થઈ ગઈ. ખેલ-ખતમ. સારા, હવે તું તારો ઓરડો ગોઠવી કાઢ.'

જરા વાર કોઈ બોલ્યું નહીં, ફરી જોઆઓએ કકળાટ શરૂ કર્યો. 'મોજાં' એને લઈ ગયા તે મેં જોયું.

'બસ હવે.'

'બે વાર એ સપાટી પર દેખાયો.'

'વાત પૂરી થઈ ગઈ. ચાલો હવે એનો વિચાર ન કરીએ.'

'મેં કોઈ કરતાં કોઈને એ જણાવ્યું નથી, નહીંતર તો તેમને એમ જ લાગે કે હું ગાંડો થઈ ગયો છું...આમેય તેમને હવે હું ગાંડો તો લાગવા જ માંડચો છું... હકીકત એ છે કે આખા વિસ્તારમાં હું જ બુદ્ધિશાળી છું. પણ થોડા સમય પહેલાં જ મેં સ્પષ્ટ રીતે સ્મશાનયાત્રાના સૂર રેલાવતો એને સાંભળ્યો હતો.

રોઝાલિયાએ એને યાદ અપાવ્યું. 'એ તો તને ગઈ કાલે રાતે સપનું આવેલું ને!'

'ના. આ તો દરિયાકાંઠે, ધોળે દિવસે સાંભળ્યો. સારા, તેં ન સાંભળ્યો! પછી જ્યારે એની ઉપર ફીણ ફરી વળ્યાં ત્યારે સંગીત અટક્યું.'

તેણે માથું હલાવ્યું–જે નિર્માઈ ચૂક્યું તેની આગળ લાચારી દાખવવા સિવાય બીજો કોઈ રસ્તો ન હતો. તે મનોમન વાતો કરવા લાગ્યો.

'અત્યારે તો એ દૂર દૂર નીકળી ગયો હશે. પાણી નીચે હશે, અજાણ્યાં સ્થળોએથી પસાર થતો હશે. વહાણોના ભંગાર, સબમરીનો, માછલીઓ; ગઈ કાલ સુધી તો આ ઓરડો છોડીને એ ક્યાંય ગયો ન હતો. કેટલાંય વર્ષો પછી જગતના બીજા છેડે આવેલા દરિયાના કોઈ ટાપુ ઉપર પડેલો જોવા મળશે. અને જ્યારે સારા, રોઝાલિયા અને હું મૃત્યુ પામ્યા હોઈશું ત્યારે આ ઘરમાં વગાડેલા સૂરો તે યાદ કરતો રહેશે.'

તે ત્યાંથી જતો રહ્યો. પિયાનો જ્યાં પડી રહેતો હતો તે જગ્યા સામે સારાએ નજર માંડી. ફરી તેની નજરે મધુરજનીનો પલંગ દેખાયો, પણ આ વખતે જરા અપરાધભાવ અનુભવતી હતી. બારણે ટકોરા પડ્યા એટલે તેના વિચારોની હારમાળા તૂટી. એક માણસ સરકારી નોટિસ લઈને આવ્યો હતો. કોઈ અજાણ્યા માણસે પોલીસને જણાવ્યું કે પિયાનોમાં છૂપું ટ્રાન્સમિટર ગોઠવેલું હતું અને જોઆઓ એનો નિકાલ કરી નાખવા માગતો હતો. જોઆઓએ પોલીસસ્ટેશને

આવીને ખુલાસા કરવા પડશે. લડાઈ ચાલતી હોય ત્યારે તો આવું કશું બને જ. કોઈ એમાં કશું કરી ન શકે.

ઓલિવિરિયાએ બાકીનો દિવસ પોલીસસ્ટેશને વીતાવ્યો. તે ઘેર મોડેથી આવ્યો.

ઘરમાં આરામખુરશી પર ફસડાઈ પડતાં તે બોલ્યો. 'રોઝાલિયા, આ તે કંઈ જિંદગી છે. અરે ભગવાન! આપણી માલિકીની વસ્તુઓ પણ આપણાથી ફેંકી ન દેવાય.'

જોઆઓ ત્રાસ અનુભવતો હતો. તે થોડીવાર વિચાર કરતો રહ્યો પછી બોલ્યો. 'રોઝાલિયા, લોકો જૂની વસ્તુઓ કેવી રીતે ફેંકી દે છે એ તેં કદી જોયું છે? તેની તેમને કેટલી બધી માયા હોય છે!'

રોઝાલિયાએ જવાબ આપ્યો-'માત્ર જૂની વસ્તુઓ જ નહીં. જૂના વિચારો પણ.'

પિયાનો જ્યાં હતો ત્યાં ડોલી સૂંઘતી હતી. તેણે પૂંછડી પટપટાવી અને ઊંઘી ગઈ.

ઘંટડી વાગી. એક માણસ આવ્યો અને બ્રીફકેસમાંથી કાગળિયાં કાઢ્યાં. તેના કહેવા પ્રમાણે તે બંદરના કેપ્ટનની ઑફિસમાંથી આવ્યો હતો.

'તમે જ જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા?'

'હા-હું જ જોઆઓ દ-ઓલિવિરિયા.'

'આજે સવારે તમે દરિયામાં શું ફેંકી દીધું?'

ઓલિવિરિયા સ્તબ્ધ થઈ ગયો. 'અહીં અમે બંદર પર નથી રહેતા. એ તો સમુદ્ર છે સમુદ્ર.'

'મિ. ઓલિવિરિયા, તમે મને ભાષાશુદ્ધિનો પાઠ સમજાવવા માગો છો!'

પેલાએ પોતાનો પ્રશ્ન ફરી રજૂ કર્યો અને જણાવ્યું કે લાયસન્સ વિના દરિયામાં વસ્તુઓ નાખી ન શકાય, ત્યાં મૂકી પણ ન શકાય.

'તમારી પાસે લાયસન્સ છે?'

ઓલિવિરિયાએ નમ્રતાથી પૂછ્યું-'મેં જે કર્યું તે વાંધાજનક હતું, ખરાબ હતું?'

'વાત એ નથી. તમને ખબર નથી કે અત્યારે આપણે લડાઈના મોરચે છીએ? આપણા દરિયા કિનારા સુરક્ષિત રહેવા જોઈએ. નાઝીઓ હમેશા તકની રાહ જોઈને જ બેઠા છે એ નથી જાણતા?'

'પણ એ માત્ર પિયાનો હતો પિયાનો.'

'છતાં નિયમનો ભંગ થયો, ખરેખર એ પિયાનો હતો! તમને ખાતરી છે?'

-એતદ્

'મારા માનવા પ્રમાણે' જોઆઓ બબડયો, પુત્રી અને પત્ની સામે જોતાં તે બોલ્યો : 'રોઝાલિયા, એ પિયાનો ન હતો ! સારા, શું હતું એ ?'

રોઝાલિયાએ આશ્ચર્ય વ્યક્ત કર્યું : 'જોઆઓ, ખસી તો નથી ગયું ને ! એ પિયાનો હતો એ તું જાણે તો છે.'

તેના પતિને થયેલી શંકાએ બધાને સ્તબ્ધ કરી મૂક્યા. તે મજાક કરતો હોય તેમ લાગ્યું.

'મને એમ કે સમુદ્રમાં તમે ધારો તે વસ્તુ નાખી શકો છો.'

'ના... ખરેખર ! અમારે માત્ર એટલું જ જોઈએ છે.'

જોઆઓ ઊભો થયો. તે એકાએક વાચાળ બનતો લાગ્યો.

'ધારો કે હું દરિયામાં મારી જાતને ફંગોળવા માગું તો ! ન કરી શકું ?'

'એનો આધાર...' પોર્ટ કેપ્ટનની ઑફિસેથી આવનાર બોલવા લાગ્યો.

'શાના પર એનો આધાર છે ? મારા ઉપર, બીજા કોઈના ઉપર નહીં. હું સ્વતંત્ર છું. મારું જીવન મારી માલિકીનું.'

'તમે માનો છો તેના કરતાં ઓછું' પેલાએ કહ્યું.

લેફ્ટેનન્ટ અંદર આવ્યો એટલે સારાએ હમેશની જેમ સામે જોઈને સ્મિત કર્યું. તે એને ચુમ્બન કરવા દોડી.

'જો જો, આપણો ઓરડો ! હવે સરસ લાગે ને !'

'હા-હા. સરસ ! તમે નવો ક્યાં મૂકશો ?'

'નવો ?'

'હા. તમે નવો નથી લાવવાના ?'

સારા અને તેની માએ એકબીજા સામે અચરજથી જોયું.

સારાના ભાવિ પતિએ કહ્યું– 'અરે હું તો પિયાનો પાછળ ગાંડો છું. પિયાનો કેવો હળવોફૂલ બનાવી દે છે એનો તને ખ્યાલ નથી ! આખો દિવસ મારે તો તોપોના અવાજ સાંભળ્યા કરવાના ! એટલે સાંજે જરા હળવું સંગીત.'

સારાને ઊધરસ ચઢી, જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા બારણું ઓળંગી બહાર ગયો. તેને ગૂંગળામણ થતી હતી એટલે તે ચોખ્ખી હવામાં શ્વાસ લેવા ગયો.

હવે આવી રાતે બીજું કોણ આવીને તેની આગળ નવી માગણીઓ કરવાનું છે ? મને કેવી રીતે ખબર કે દુનિયાથી સંતાડી રાખેલો પિયાનો, સાવ અજાણ્યો પિયાનો આખી દુનિયાની ચિંતાનો વિષય બની જશે. એ જ્યાં હતો ત્યાં જ શું કામ મેં રહેવા ન દીધો ?'

અત્યારે તો માઈલો દૂર પહોંચી ગયો હશે... દક્ષિણના સમુદ્રમાં... અને મુક્ત, મારા કરતાં, સારા કે રોઝાલિયા કરતાં પણ મુક્ત. ત્યજાયેલો તો તે પોતે હતો– જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા. એને માટે અને એના કુટુમ્બ માટે. હવે એ પિયાનો તેમનો રહ્યો ન હતો. જગતમાં સ્વતંત્ર થઈ ગયેલું પ્રાણી. જીવનથી ભરપૂર અને ગર્વીલું. સાત સમુદ્રોમાં નિર્ભય બનીને ફરતું. આગળ ધપતું જ રહેતું. દુનિયાભરનાં જળથી ભીંજાતું. જ્યાં જવાનીય ઇચ્છા હોય ત્યાં તે જઈ શકે. જે કરવું હોય તે કરી શકે.

ઘરની સામે વૃક્ષો નીચે હબસી છોકરાઓ બીજા દિવસની મજૂરી લેવા ભેગા થયા હતા. તેમણે ખૂબ મહેનત કરી હતી. એટલું બધું અંધારું હતું કે તેને તેમનાં મૂંડેલાં માથાં સ્પષ્ટ દેખાતાં ન હતાં. તેમની વચ્ચે એક પરિચિત આકાર દેખાયો. તેણે બાગનો દરવાજો ખોલ્યો. અંદર આવવાની રજા માગી.

જરા મુશ્કેલીથી જોઆઓએ રાતા વાળવાળાને ઓળખી કાઢયો; પણ તે માણસ જે કહેવાનો હતો એને માટે જોઆઓ જરાય તૈયાર ન હતો.

'હું પિયાનો માટે આવ્યો છું. તમને સારી કિંમત આપીશ એમ માનું છું.'

અનુ. શિરીષ પંચાલ

('મોડર્ન બ્રાઝિલિયન શોર્ટ સ્ટોરીઝ'માં સંકલિત આ વાર્તાનો અંગ્રેજી અનુવાદ વિલિયમ ગ્રોસમેને કર્યો હતો. ગુજરાતી અનુવાદ 'ધ વર્લ્ડ ઓફ ધ શોર્ટ સ્ટોરી–અ ટ્વેન્ટીએથ સેન્ચુરી કલેકશન'–સંપાદક કલીફ્ટન ફેડીમેનને આધારે.)

ગણેશ દેવી

અનુવાદ: સનત્ ભટ્ટ

સાહિત્યવિવેચનમાં કટોકટી

આધુનિક સાહિત્યવિવેચનમાં જોવા મળતી કટોકટીનાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં લક્ષણો આ રહ્યાં: પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિવેચન વિશે તથા વિચારકો વિશે વંધ્ય નીવડવા સર્જાયેલાં લખાણોની વિપુલતા, પરદેશથી આયાત કરતી વખતે વિવેચન વિભાવનાઓ, વિવેચનનાં ઓજારો–ધોરણોમાં સુધારાવધારા કરવામાં પહેલ માટેની અનિચ્છા, પશ્ચિમમાં વિકાસ પામેલ વિવેચનાત્મક પરિભાષાનો અનુચિત ઉપયોગ –તે પણ મોટે ભાગે તો મૂળ સંદર્ભથી તોડી નાખીને અણઘડ રીતે અને અકારણે થતો ઉપયોગ; ઊહાપોહ માટે આધારરૂપ વિદ્વત્તાપૂર્ણ સામગ્રીનો અભાવ; સર્જકોનાં જીવનચરિત્રો, ગ્રંથસૂચિઓ, ભારતીય તથા વિદેશી કૃતિઓના અનુવાદો, સંપાદકીય વિદ્વત્તા અને સંબંધકર્તા ચર્ચાવિચારણા–આ બધાંનો અભાવ; સાહિત્યનો સંબંધ અન્ય લલિત કલાઓ, માધ્યમો સામાજિક–સાંસ્કૃતિક ઘટનાઓ સાથે બાંધવાની અશક્તિ; સ્વકીય સંવિત્તિ તથા પરંપરાનો અભાવ; વિવેચનામાં યાદૃચ્છિક અને મોટે ભાગે પરાયાં ધોરણો વગેરે વગેરે. આ લક્ષણો માત્ર ભારતીય વિવેચનમાં જ જોવા મળે છે એવું નથી. શોષણકર્તા રાજકીય તંત્ર અને ફાસીવાદી સાંસ્કૃતિક નમૂનાઓ ઉપર ઊભા થયેલ નવતર સંસ્થાનવાદી સમાજોમાં લગભગ આવી જ સ્થિતિ રહેવાની. આમ છતાં ભારતીય સંદર્ભમાં આ વિશેષ ચિંતાજનક છે. ભારતમાં તો આને કારણે સુદીર્ઘ અને સમૃદ્ધ સાહિત્યપરંપરાઓ પાંગળી બને છે. સાહિત્યવિવેચનમાં જોવા મળતી અરાજકતા ભરી પરિસ્થિતિની જે વેરવિખેર નોંધ આપી તેની પાછળ સાહિત્યવિવેચનનો

બીજો કોઈ નમૂનો ઊભો કરવાનો આશય નથી. જો કે આ યાદીમાંથી આ પરિસ્થિતિને સુધારવાના ઉપાયો સૂચવવાની લાલચ થઈ આવે; પણ કશું આદેશાત્મક રજૂ કરવું નથી. વીસમી સદીના આપણા વિવેચકોએ જે ચર્ચા કરી તેમાંથી આ યાદી તૈયાર કરવામાં આવી છે; એમાં આ સદીના વિવેચકોએ કરેલ આત્મપરીક્ષણ પણ આવી જાય છે.

મરાઠી અને ગુજરાતી વિવેચનમાંથી દૃષ્ટાન્તો લઈએ. મરાઠીમાં ઓગણીસમી સદીના કે. બી. મરાઠેથી માંડીને ભાલચંદ્ર નેમાડે સુધીના વિવેચકોએ યોગ્ય વિવેચનાત્મક ધોરણોના અભાવ વિશે ખૂબ જ નિરાશા પ્રગટ કરી છે. ઈ. સ. ૧૮૭૨માં કે. બી. મરાઠેએ 'રંગભૂમિ અને નવલકથા' વિશે લખતાં કહેલું : 'સોમાંથી એક પણ લેખકને સાહિત્યના નીતિનિયમોની કશી ખબર નથી.' ત્યાર પછી તેમણે નવલકથા તથા નાટક વિશે કેટલાક સિદ્ધાન્તો તારવવાના પ્રયત્નો કર્યા. તેમની પોતાની કબૂલાત પ્રમાણે એ સિદ્ધાન્તો 'એડિસન, સ્કોટ અને મેકોલેના નિબંધોને આધારે તથા 'સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રને' આધારે ઊભા કર્યા હતા. મરાઠી સાહિત્યવિવેચનને આ પૂર્વપશ્ચિમ સમન્વયે ખાસ કશો લાભ કરી આપ્યો નહીં. ૧૯૦૨માં વી. કે. રાજવડે મરાઠી નવલકથાના વિવેચન વિશે ફરિયાદ કરે છે — 'પશ્ચિમના લેખકો તેમના પોતાના સાહિત્ય વિશે જે કહે છે તેને શબ્દશઃ આપણા સન્દર્ભમાં લાગુ પાડવામાં કઈ જાતની વિદ્વત્તા ?' ૮૦ વર્ષ પછી ભાલચંદ્ર નેમાડે મરાઠી નવલકથાની વિવેચનામાં જોવા મળતી વિકૃતિઓની ફરિયાદ કરે છે. મરાઠી નવલકથાની નિર્ભીક આલોચના કરતાં તેઓ કહે છે : જો નવી પેઢી આવીને ક્રાન્તિકારી વિવેચન નહીં પ્રગટાવે તો મરાઠી ભાવકોની રુચિનાં ખતમ થઈ રહેલાં ધોરણો ભાગ્યે જ સુધારી શકાશે.'

ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં આત્મપ્રશસ્તિ કરનારા વિવેચનની પણ જરાય ખોટ નથી. ભારતીય વિવેચનની સિદ્ધિઓના જે અહેવાલો જોવા મળે છે તેમાં આવી પ્રશસ્તિ નિયમિત રીતે જોવા મળે છે : ૧૯૬૫માં મનસુખલાલ ઝવેરીએ નોંધપાત્ર અર્પણ કરનારા પંદરેક વિવેચકોનો નિર્દેશ કર્યો હતો. સંપૂર્ણતા સિવાય કશું જ ઊતરતું ખપે નહીં એવા વિવેચકોનાં આકરાં ધોરણોની પ્રશંસા કરવામાં આવી હતી. ૧૯૮૬માં ભારતીય સાહિત્યના પ્રગટ થયેલા અહેવાલમાં પણ આવો દાવો કરવામાં આવ્યો હતો. સાહિત્ય અકાદમીએ ગુજરાતીમાં આઠ વખત વિવેચકોને * પારિતોષિકો આપ્યાં છે. એવી જ રીતે ૧૯૬૫માં અનંત કાણેકરે અને ૧૯૮૦માં સુધીર રસાલે પણ મરાઠી સાહિત્યવિવેચને ખૂબ જ

* ઉમાશંકર, સુંદરમ્ અને સુરેશ જોષીને ભલે વિવેચનકૃતિઓ માટે એવોર્ડ મળ્યા પણ તેઓ પ્રધાનપણે સર્જક હતા, તેમની વિવેચનકૃતિઓ નિમિત્ત હતી.–સં.

મોટું ગજું કાઢ્યાના મોટા દાવા કર્યા હતા. મરાઠી વિવેચકો તો એમ માને છે કે સાહિત્યસૌન્દર્યશાસ્ત્રના ક્ષેત્રે મરાઠી વિવેચનાએ મહત્ત્વનું અર્પણ કર્યું છે.

મરાઠી વિવેચન ક્ષેત્રે એક મહત્ત્વની પ્રતિભા ધરાવતા આર. બી. પાટણકરે ૧૯૪૦ પછીની મરાઠી વિવેચનાના વિકાસ વિશે એક લેખ ૧૯૮૫માં લખ્યો હતો. સૌન્દર્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોની સ્પષ્ટતા કરીને તથા સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનની કેટલીક અસંગતિઓ નોંધીને તેઓ કહે છે: 'હવે આપણે સૌન્દર્યશાસ્ત્રના સ્વરૂપ વિશેનો થોડો સ્પષ્ટ ખ્યાલ મેળવી લીધો છે એટલે મરાઠી વિવેચકો અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીઓ શું કરવા માગતા હતા તેનું મૂલ્યાંકન કરી શકીશું અને તેઓ શું કરી શક્યા નથી તે પણ સમજી શકીશું. સૌન્દર્યવિચારણાઓ કળાપરંપરાઓના સંદર્ભમાં જન્મે છે, ત્યાર પછી વિવેચનામાં તેમનું સ્પષ્ટ રૂપ જોવા મળે છે જો સમાજમાં ખૂબ બળવાન બૌદ્ધિક પરંપરા હશે તો એ બધી વિચારણાઓ વ્યવસ્થિત આકાર લેશે. આત્મપ્રશંસામાં રાચવાને બદલે જો આપણે વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કરીશું તો કહેવું પડશે કે સૌન્દર્યશાસ્ત્ર, વિવેચન અને સર્જનક્ષેત્રે ખાસ કશું નોંધપાત્ર અર્પણ આપણે કરી શક્યા નથી. ચારેતરફ જોવા મળતી આ દરિદ્રતાની દુઃખદ સભાનતા મહારાષ્ટ્રમાં આજકાલની ઘટના નથી; દાયકાઓથી આ જ પરિસ્થિતિ ચાલી આવી છે. આ દરિદ્ર વાતાવરણમાં નવા સૌંદર્યશાસ્ત્રનો જન્મ થવો અશક્ય છે. માનવવિદ્યાઓ વિશે પણ આપણે આવા જ નિષ્કર્ષ ઉપર આવવું પડશે. સમાજ જ્યારે એકએક ક્ષેત્રે જીવંતતાથી અને ઉત્સાહથી પ્રવૃત્ત હોય ત્યારે નવી વૈચારિક પદ્ધતિઓનો જન્મ થઈ શકે. જીવંત સમાજમાં જ યક્ષપ્રશ્નો સંભવે અને એ વિશે વિચારાય. એ સમાજની પરંપરાઓ જ પ્રતિભાશાળી માનવીઓને એવા પ્રશ્નો ઉકેલવા પડકારે. આપણી કળા પરંપરાઓમાં આવા કોઈ પ્રશ્નો જન્મ્યા નથી; અને એમનું નિરાકરણ આણનારી મહાન પ્રતિભાઓ પણ જન્મી નથી.' આત્મનિંદા મરાઠી પ્રજાની વિનોદવૃત્તિનું લક્ષણ છે. આ વાંચીને બહારની વ્યક્તિ મરાઠી વિવેચનાની નાદારી સ્વીકારી લે. પણ આત્મનિંદાની સહજ લાક્ષણિકતાને સ્વીકારવા છતાં તમારે કબૂલવું પડે કે પાટણકરની આકરી ટીકા આપણી દુર્દશાપૂર્ણ વાસ્તવિકતા તરફ આંગળી ચીંધે છે.

આવી જ આકરી પણ વાજબી ટીકા સુરેશ જોષીએ ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનની કરી હતી. તેમની દષ્ટિએ ગુજરાતી કૃતિઓને મૂલવવાનાં ધોરણો સાચાં હતાં જ નહીં અને વિધિનિષેધોથી પીડાતા સમાજે કથીરને કળામાં અને કળાને કથીરમાં ફેરવી નાખ્યા હતા. તેમના વિવેચનગ્રંથ 'ચિન્તયામિ મનસા'

(૧૯૮૧)ને ૧૯૮૩ માટેનો અકાદમી ઍવૉર્ડ આપવામાં આવ્યો ત્યારે તેનો તેમણે અસ્વીકાર કરતાં કહ્યું કે 'મારો ગ્રંથ છૂટાછવાયા લેખોનો સંગ્રહ છે.' ગુજરાતી વિવેચનની પરિભાષા ખૂબ જ અસ્પષ્ટ, ધૂંધળી રહી છે એ જોતાં ગુજરાતી વિવેચન વિશે સુરેશ જોષીએ કરેલી ટીકા સાથે સંમત થઈ શકાય.

અંગ્રેજી ભાષામાં થતી ભારતીય વિવેચનાની સ્થિતિ પણ સંતોષકારક નથી. ભારતીય લેખકોએ અંગ્રેજીમાં લખેલા લેખોના એક માત્ર સંપાદનની પ્રસ્તાવનામાં શાંતિનાથ દેસાઈ કહે છે :

'ભારતમાં વિવેચનની કોઈ સ્થાનિક વિચારધારાઓ નથી કે પ્રવૃત્તિઓ નથી. અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની પરંપરાઓથી કોઈ વિવેચક સભાન લાગતો નથી. એક રીતે જોઈએ તો વીસમી સદીનું ભારતીય સાહિત્યવિવેચન છે શું ? દર વખતે નવેસરથી આરંભ થાય છે. દરેક વિવેચક અગ્રેસર હોવાનો દાવો કરે છે; કયારેક આ વિવેચન દૂરદૂરના સમયની વિવેચના (સંસ્કૃત) સાથે તો કયારેક દૂરદૂરના સ્થળની (પશ્ચિમ) વિવેચના સાથે સંબંધ બાંધે છે. પણ બંને એકસરખી નિષ્ફળ નીવડે છે અને અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની સંક્ષિપ્ત પરંપરાનું લક્ષણ આ નિષ્ફળતા બની બેસે છે.' અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની આકરી ટીકાનાં કેટલાંય દૃષ્ટાંતો આ રીતે આપી શકાએ. આનાથી સ્પષ્ટ થાય છે કે વિવેચનાની મહાન સિદ્ધિઓની જે મોટી મોટી વાતો અવારનવાર કરવામાં આવે છે તેમને ગંભીરતાથી લેવાની જરૂર નથી. જો આ વિવેચકો કહે છે તે પ્રમાણે પ્રાન્તીય ભાષાઓની વિવેચના નિષ્ફળ ગઈ છે તો એમની નિષ્ફળતાનાં કારણો કયાં ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપતી વખતે વિવેચનાની કટોકટીની મહત્ત્વપૂર્ણ લાક્ષણિકતા ચર્ચવી પડશે.

ભારતીય વિવેચના ઉપર ઊડતી નજર નાખનારને પણ તરત ખ્યાલ આવશે કે આ વિવેચના સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાવિચારણા પુષ્કળ કરે છે. કદાચ આનું કારણ અધિકારીઓના ઉપર આધાર રાખનારી ભારતીય મનોવૃત્તિમાં અને કદાચ અમૂર્ત તારણોની વચ્ચે જીવવાની પડેલી આદતમાં જોવા મળશે. ગમે તે કારણ હોય પણ મોટા ભાગના ભારતીય વિવેચકોએ સૈદ્ધાંતિક વિવેચનાની સમસ્યાઓ વિશે ગંભીર ચિંતન કર્યા કર્યું છે. મહર્ષિ અરવિંદને લાગ્યું હતું કે કાવ્યવિચારણાની તો ચળવળ ઉપાડી શકાય. બી. એસ. મર્ઢેકરે વિવિધ સમયગાળાની અનેક પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓને આધારે એક માળખું ઘડી કાઢવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. સમકાલીન ભારતીય સમાજ સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા જન્માવવામાં નિષ્ફળ નીવડયાનો વસવસો પાટણકરને છે.

કૃષ્ણ રાયણ, નગેન્દ્ર જેવા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓને એમ લાગે છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તો આધુનિક ભારતીય સાહિત્યમાં પ્રયોજી શકાય. બીજી બાજુ દલિત અને ગ્રામીણ સાહિત્યકારોને એમ લાગે છે કે રૂપ-રચનાવાદ તો ક્યારનો કાળગ્રસ્ત બની ગયો છે. આ બધા વિવેચકોમાં એક સમાન લાગણીએ પ્રવર્તે છે કે જો વિવેચનાને અસરકારક બનાવવી હોય તો એમાં ઘણા મોટામોટા ફેરફારો કરવા પડે. એકેએક વિવેચક વર્તમાન વિવેચનાથી અસંતુષ્ટ છે. પણ આમાંનો એકેય વિવેચક આ કરોકટીમાંથી બહાર આવવાની શક્તિ માટે તો ઉનાશા જ વ્યક્ત કરે છે. આધુનિક ભારતીય વિવેચના ઘડી કાઢવાના પ્રયત્નો પ્રવર્તમાન વિચારણાઓ ઉપર આધાર રાખતા હતા — કાં તો સંસ્કૃત કાં તો પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓ તરફ આપણે વળતા હતા. ક્યારેક તો તેમાં વિવેક પણ ચૂકી જવાતો હતો. દા. ત. મર્ઢેકર એરિસ્ટોટલ અને કલાઈવ બેલને એકસરખું મહત્ત્વ આપે છે. ૧૯૪૨માં ભારત છોડોની ચળવળ વખતે ઝડપથી બદલાઈ રહેલા મુંબઈમાં સર્જાતા સાહિત્ય સાથે બહુ ઓછો સંબંધ ધરાવતી એરિસ્ટોટલની સાહિત્યવિચારણાઓને સુધારવામાં મર્ઢેકરે પોતાની બુદ્ધિમત્તાનો કર્યો હતો. જેવી રીતે ભારતના લોકો અનેક દેવતાઓની પૂજા કરે છે તેવી રીતે જ ભારતીય વિવેચકો અનેક સૈદ્ધાન્તિક વિચારણાઓને આરાધ્યા કરે છે. આર. બી. પાટણકર અવારનવાર કાન્ટનાં લખાણોનો હવાલો આપે છે. સુરેશ જોષી સાર્ત્ર અને મોરીસ માર્લોપોન્તિને અવારનવાર યાદ કરે છે.* કૃષ્ણ રાયણ આનંદવર્ધનને, નગેન્દ્ર ભરતને. એક જ જમાનામાં જીવતા આ ભારતીય વિવેચકો અત્યન્ત સ્વસ્થતાથી આટલી બધી ભિન્ન પરંપરાઓને, ભૂતકાળને ટાંક્યા જ કરે છે. સ્થાનિક પરિવેશની સાહિત્યિક પરંપરાઓ દ્વારા આપણને જે જ્ઞાન મળે છે તેને આધારે સમકાલીન સાહિત્યને સમજવાનો વ્યવસ્થિત પ્રયત્ન ભાગ્યે જ કોઈએ કર્યો છે. આમાં ભાલચંદ્ર નેમાડે અને તેમના મિત્રો અપવાદરૂપ છે.

સાહિત્યનું કોઈ શાશ્વત મૂલ્ય છે જ નહીં કે સાહિત્યવિચારણાઓ સંસ્કૃતિના સીમાડાઓ ઓળંગવાને અસમર્થ છે એવું સૂચવવાનો આશય નથી. પણ સ્થળસમયની દૃષ્ટિએ દૂરદૂરની વિચારણાઓ લાવતી વખતે સાંસ્કૃતિક ભિન્નતાની પૂરેપૂરી અને સ્પષ્ટસૂઝ હોવી જોઈએ તો જ આપણા એવા પ્રયત્નો અર્થપૂર્ણ અને ઉપયોગી બની રહે. ભારતીય સાહિત્ય અને તેમને પરાણે લાગુ પાડવામાં આવતી વિચારણાઓ સાવ ભિન્ન સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ ધરાવતાં હોવાને કારણે

* સુરેશ જોષીની વિવેચનાના કેન્દ્રમાં નવ્યવિવેચન પ્રેરિત રૂપરચનાવાદ હતો. — સં.

તેમની વચ્ચે ખાસ્સું અંતર છે. જો કે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં કે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચે અંતર જ ન હતું એમ માની લેવું પણ ભૂલભરેલું છે. મરે ક્રેયગર જેવા વિવેચકે આખી પાશ્ચાત્ય વિવેચન પરંપરામાં અવારનવાર આવું અંતર જોયું છે. ક્રેયગર તો કહે છે કે સર્જક અને વિવેચક વચ્ચેની સંવાદિતાના અભાવ ઉપર જ પાશ્ચાત્ય વિવેચનની વિકાસરેખા અવલંબે છે.

પરંતુ ભારતમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનું અંતર જુદા જ પ્રકારનું છે. પ્રશ્નો માત્ર સૌન્દર્યશાસ્ત્રના કે તત્ત્વજ્ઞાનના નથી પરંતુ સંસ્કૃતિગત રાજકારણના પણ છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી સાહિત્યનાં જે સનાતન મૂલ્યોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો તે યુરોપ અને અમેરિકામાં પ્રચલિત થયેલાં મૂલ્યો હતાં. તેઓ આ જ મૂલ્યોને એક માત્ર સનાતન મૂલ્યો તરીકે સ્વીકારીને ચાલતા હતા. સર્જન અને વિવેચનમાં જોવા મળતા અંતર તથા બૌદ્ધિક શૂન્યાવકાશને સ્થાને નવી અને કાર્યક્ષમ સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા ઊભી કરીને વિવેચનની પરિસ્થિતિ બદલવાની અશક્તિ – આ બે લક્ષણો વિવેચનની કટોકટી સૂચવે છે.

વિવેચન સામે અસંતોષની જે વિગતો ઉપર જોઈ તેનાથી પણ આ કટોકટીનો સ્વીકાર થાય છે. આ કટોકટી, કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં જોવા મળેલાં કટોકટીનાં સૂચક લક્ષણો અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ પ્રત્યે ભારતીય વિવેચકોની પ્રતિભાવ – આ બધું વીસમી સદીમાં ભાગ્યે જ બદલાયું છે. ૧૮૭૨માં કે. બી. મરાઠેએ કહ્યું હતું કે મરાઠી લેખકો સાહિત્યના સિદ્ધાન્તો જ જાણતા નથી; ૧૯૮૪માં આર. બી. પાટણકરે આક્ષેપ મૂક્યો કે મરાઠી વિવેચકો સાહિત્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત પ્રશ્નો જ સમજતા નથી. આ બંને વલણોમાં ભાગ્યે જ ભેદ જોવા મળશે. તેમના આક્ષેપોના લક્ષ્યમાં કે કહેવાની રીતમાં ફેરફાર થયો હશે પરંતુ બંનેનો મર્મ એક સરખો જ રહ્યો છે.

ભારત છેલ્લા દાયકાઓમાં પશ્ચિમની બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ઉપર જ જીવે છે એ હકીકતને કશા પ્રમાણની જરૂર નથી. સાહિત્યસર્જન અને વિવેચન ઉપર આ આયાતીકરણે રોગિષ્ટ અને વિઘાતક અસર કરી છે. આ વાત પણ બધા કબૂલે છે. જીવનનાં અન્ય ક્ષેત્રોમાં જોવા મળતી કટોકટીની જેમ સાહિત્યવિવેચનમાં પણ કટોકટી જોવા મળે છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ પ્રત્યેના સાંપ્રત પ્રતિભાવો સામે જેવો અસંતોષ છે તેવો જ અસંતોષ શું સંસ્કૃતિ પ્રત્યે પણ નથી ? એવો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે કોઈ પૂછી શકે. આ કટોકટીમાં સંડોવાયેલો પદાર્થ સાહિત્યવિવેચન છે; અને એને માટે જવાબદાર છે કટોકટીને ઓળખતા

વિવેચકની સંવિત્તિ. આ કટોકટીની પૂરેપૂરી વિગતો જાણવા માટે સાહિત્યમાં જોવા મળતી વિવેચનપ્રવૃત્તિઓ તપાસવી પડે અને આ કટોકટીને આપણે કઈ રીતે ઓળખી શકીએ છીએ તે તપાસવું પડે. આ ઓળખ કશી એકલદોકલ ઘટના નથી. આધુનિક ભારતીય બુદ્ધિજીવીની આત્મસંજ્ઞાને નિયત કરતા અનેક પ્રકારના ખ્યાલો દ્વારા આ ઓળખ સ્પષ્ટ થાય છે. દા. ત. ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની આ બધી ટીકાઓને આધારે એવું કહી શકાય કે આ બધાની પાછળ સાહિત્યિક આદર્શવાદ કામ કરી રહ્યો છે. વિવેચનની સતત ટીકા દ્વારા સૂચવાય કે વિવેચન આવું હોવું જોઈએ અને વિવેચન આવું ન હોવું જોઈએ. ભારતીય વિચારકોના મનમાં વિશેષ કરીને વિવેચન અને સર્વસામાન્ય રીતે સંસ્કૃતિના ક્ષેત્રે આદર્શ પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ ઘર કરી ગયો છે. આ આદર્શવાદ અત્યાર સુધી પરંપરાની અનિશ્ચિત સમજને કારણે વ્યાખ્યાયિત તો થયો જ નથી. ભારતીય વિચારકોના મનમાં સાહિત્યવિવેચન વિશેની સર્વસામાન્ય ધારણાઓને નિયંત્રિત કરતાં વલણોમાં વધુ ઊંડે ઉતરવું હોય તો પરંપરા, પાશ્ચાત્ય વિચારપરંપરા, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર-પરંપરા, સંસ્થાનવાદનો પ્રભાવ અને ભારતીય સાહિત્યનો વધારે પરિચય કેળવવો પડે. આ બધાંનો ખ્યાલ આવે તો કટોકટીની સમજ વધુ સ્પષ્ટ થાય.

પરંપરા

ઘણી ભારતીય ભાષાઓમાં જોવા મળતા અનૌપચારિક કે અર્ધ-ઔપચારિક પરિસંવાદો દરમિયાન અંગ્રેજી સંજ્ઞા ટ્રેડીશન (પરંપરા)નો ઉપયોગ થયા કરે છે. સંસ્કૃતમાંથી ઊતરી આવેલ 'પરંપરા' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ ઔપચારિક રીતે થયા કરે છે. આ બંને સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પર્યાય તરીકે વપરાતી હોવા છતાં બંનેના અર્થ સાવ વિરુદ્ધ છે, ઓક્સફર્ડ ડિક્શનરી પ્રમાણે ટ્રેડીશનનો અર્થ કળા-સાહિત્યના ક્ષેત્રે પરાપૂર્વથી ચાલી આવેલી અને સામાન્યપણે અનુસરાતી માન્યતાઓ થાય છે. જ્યારે પરં અને પરા શબ્દોના સમાસથી બનેલ પરંપરા શબ્દનો અર્થ મોનરો વિલિયમ્સને આધારે 'દૂરનું, આગળનું, દુશ્મન, પાછળ પાછળ, પેલી પાર, અન્ય, અપરિચિત, હવે પછીનું, બીજી બાજુને લગતું,' વગેરે વગેરે થાય છે અથવા ખાસ કરીને જોઈએ તો 'જે અત્યન્ત સ્પષ્ટ દેખાઈ આવતું હોય અને ખૂબ દૂર દૂરનું હોય, પહોંચી ન શકાય એવા સમયને સામે છેડે છે તે.'

સંસ્કૃત 'પરંપરા'ના અર્થમાં ટ્રેડીશનને ટકાવી રાખવાનો અર્થ એનું આયુષ્ય લંબાવવાનો થાય. કૌટુમ્બિક અને સામાજિક, પરંપરાઓ બદલ ભારતના લોકો

જે ગર્વ અનુભવે છે તે આ પ્રકારનો છે. ઉપયોગી હોય કે ન હોય 'પરંપરાનું' ઉદ્દભવસ્થાન પ્રાચીન હોવું જોઈએ અને કૌટુમ્બિક વારસા દ્વારા એને ટકાવી રાખવી પડે. 'પરંપરા' તરીકે ટ્રેડીશનના આ અર્થને રૂઢિઓ તરીકે થતા ટ્રેડીશનના પાશ્ચાત્ય અર્થ સાથે ડેલહાઉઝી (વહીવટકાળ ૧૮૪૮–૫૬)ની ખાલસાનીતિના અમલ દરમિયાન ઘર્ષણમાં ઊતરવાનું થયું. આ ખાલસાનીતિને કારણે ડેલહાઉઝીએ નિઃસંતાન ભારતીય રાજાઓના રાજ્ય પડાવી લીધાં. સામાન્ય સંજોગોમાં આ રાજવીઓ દત્તકપ્રથાને અનુસરી શકે અને એને કારણે તેઓ કૌટુમ્બિક 'પરંપરા' ટકાવી શકે. ૧૮૫૭ના રાજ્યવિપ્લવ પાછળ બે ભિન્ન પ્રકારનાં મૂલ્યો વચ્ચેનો સંઘર્ષ હતો કે નહીં એની તપાસ રસપ્રદ નીવડે.

પરંપરા અને સંસ્કૃતિ વિશેની પાશ્ચાત્ય વિભાવનાઓએ (આ બંને વિભાવનાઓને પરસ્પર સાંકળનાર કડી 'વિકાસ'નો ખ્યાલ પૂરી પાડે છે) ભારતીય સાહિત્યવિચારને ખૂબ જ પ્રભાવિત કર્યો છે. ૧૮૫૭થી (આ જ વર્ષે ઇંગ્લેંડના મોડેલ પર આધારિત ત્રણ યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના ભારતમાં થઈ હતી) પરંપરાના પૂર્વપશ્ચિમ ખ્યાલો ભારતીય લોકોના મનમાં સંઘર્ષ પામતા રહ્યા. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં અને વીસમી સદીની શરૂઆતના દાયકાઓમાં ભારતની લાક્ષણિકતા રૂપ સનાતન અને નૂતન વચ્ચે ચાલ્યા કરેલો ઊહાપોહ પણ આ સંઘર્ષની શાખ પૂરે છે. આ બેમાંથી એકે ય ભૂમિકા વિજયી નીવડી નહીં. એટલે ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં ઘણી વખત પરંપરા ટ્રેડીશન-નો ઉપયોગ બ્રિટીશ શાસન પૂર્વેના સાંસ્કૃતિક વારસાના સમર્થન માટે કરવામાં આવે છે તો ઘણી વખત બ્રિટીશ શાસન દરમિયાન જે નવપ્રસ્થાનો થયાં તેના સંદર્ભમાં કરવામાં આવે છે. આ રીતે પરંપરા (ટ્રેડીશન) વિભાવનાનો ઉપયોગ ઘણીવાર તત્સમતા અને નવપ્રસ્થાનની વચ્ચે થતો રહ્યો છે.

પરંપરાની વિભાવનાનો અનિશ્ચિત અર્થ, આ વિભાવના સાથેના પરંપરાગત અને અર્વાચીન સાહચર્યો વચ્ચેનો વિરોધાભાસ અને એને પરિણામે જોવા મળતી સંદિગ્ધતા – અર્વાચીન ભારતીય સંવેદના જગતની મહત્ત્વની લાક્ષણિકતાઓ છે. આમ છતાં આ પ્રક્રિયાના સરલીકરણમાં રહેલાં ભયસ્થાનોથી સભાન થવું જોઈએ. અનેક દિશાઓથી ગ્રહણ કરવાની વૃત્તિ, અનેક ભાષા, અનેક સંપ્રદાય – ભારતીય ઇતિહાસના આ જાણીતા સાંસ્કૃતિક લક્ષણોના સંદર્ભમાં અર્વાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિ આ બંને પ્રકારની પરંપરાઓને આધારે વિકસી છે એ હકીકત જરાય વિવાદાસ્પદ નથી. ભારતીય તરીકે જે ઓળખાય છે તેમાં પણ સંઘર્ષ અને વિરોધાભાસ છે તથા સંસ્કૃત અને અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓ સાથે

સંકળાયેલા સાંસ્કૃતિક પરિબળો વચ્ચે પણ સંઘર્ષ અને વિરોધાભાસ છે એવું સૂચવવા માટે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય વચ્ચે જોવા મળતો વિરોધાભાસ વધારે પડતો સ્પષ્ટ છે.

ભારતમાં 'પરંપરા' શબ્દના સ્વીકૃત અર્થમાં બે પાસાં છે: માર્ગ (વિદગ્ધો માટે) અને દેશી (પ્રાકૃત માટે). ભારતીય સંસ્કૃતિમાં પહેલેથી આ બે વચ્ચે સંઘર્ષ અને વિનિમયની પ્રક્રિયાઓ ચાલતી આવેલી છે. આ બે વચ્ચેના સમ્બન્ધોમાં પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાનો પણ ઉમેરો થયો, અને જૂના સંબંધને ખાસ પરિવર્તિત કર્યા વિના વિસ્તાર્યો. આ રીતે ટ્રેડીશન સંજ્ઞાનો અર્વાચીન સંદર્ભ ત્રિપાંખિયા સંબંધને સૂચવે છે. આ સંબંધમાં ત્રણ ભૂમિકાઓ જોવા મળે છે. (૧) દેશી પરંપરા (૨) માર્ગ પરંપરા (૩) પાશ્ચાત્ય પરંપરા. આ દરેક ભૂમિકા બીજી બે સાથે ઘણી બધી રીત સંઘર્ષ કરે છે, સાથે જ વિનિમય કરે છે.

અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓના ઉદ્ભવ વખતે સમય, ભાષા અને વ્યક્તિત્વ સાથે સંકળાયેલી વિભાવનાઓમાં મૂળભૂત પરિવર્તનો આવ્યાં. અગિયારમી સદીના આરંભે જે અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓનો ઉદ્ભવ થયો તે ભાષાઓએ પરંપરાનો સંસ્કૃત સંદર્ભ સંપૂર્ણપણે આત્મસાત્ કર્યો ન હતો. સંસ્કૃત પ્રશિષ્ટતાવાદમાંથી મુક્ત થઈને આ પ્રાદેશિક ભાષાઓએ ઉપર ગણાવી તે વિભાવનાઓનું માનવીકરણ કર્યું. આ પ્રક્રિયા દરમિયાન ઈશ્વરીય અને માનવીય વચ્ચે, પરાભૌતિક અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીય વચ્ચે, નાગરી અને પ્રાકૃત વચ્ચે સંઘર્ષો જન્મ્યા. આને પરિણામે જગતના આદર્શવાદી અને અનુભવનિષ્ઠ દૃષ્ટિકોણ વચ્ચે પણ સંઘર્ષ શરૂ થયો. એટલે જ્યારે બ્રિટીશ શાસને પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ભારતમાં આણી ત્યારે પરંપરા અને નવપ્રસ્થાન વચ્ચેનો સંઘર્ષ અજાણ્યો ન હતો. ભારતીય પરંપરા અને પાશ્ચાત્ય પરંપરા જ્યારે એકી સાથે અસ્તિત્વ ધરાવતી થઈ ત્યારે એને કારણે ઊભા થનાર સાંસ્કૃતિક મતભેદોનો ખ્યાલ જરાય હતો જ નહીં એમ ન કહી શકાય. આમાંથી એવું ફલિત થાય છે કે ભારતીય સંસ્કૃતિ સામાન્ય રીતે માનવામાં આવે છે તેના કરતાં વિશેષપણે પરાયો પ્રભાવ ઝીલવાને માટે તત્પર હતી. બ્રિટીશ શાસન પોતાની સાથે જે સંસ્કૃતિ લઈને આવ્યું હતું તેની સાથે ભારતનો સંબંધ સહકાર અને સંઘર્ષની જે સંકુલ ભૂમિકાએ સ્થપાયો હતો તેનો ખુલાસો પણ આના દ્વારા મળી રહે છે. એટલે પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો સ્પષ્ટ, આત્યન્તિક ભેદ વાસ્તવિક હોવાને બદલે કાલ્પનિક વિશેષ છે.

એસ. એન. શ્રીનિવાસન, મિલ્ટન સીંગર અને એડવર્ડ શીલ્સ જેવા સમાજ-શાસ્ત્રીઓના સંશોધને પુરવાર કર્યું છે કે ભારતીય સમાજમાં સાંસ્કૃતિક પ્રવાહોની ગતિવિધિ અત્યન્ત સંકુલ છે. ખાસ કરીને મદ્રાસમાં વસતી કોઈ જાતિના અભ્યાસ દ્વારા સિંગર જણાવે છે કે ભારતીય સમાજ પરાઈ સંસ્કૃતિના લક્ષણો જોઈ વિચારીને સ્વીકારે છે. અને પછી એ લક્ષણોને પરંપરાગત સ્પર્શ આપીને પોતાનાં જ હોય એવાં બનાવી દે છે. સિંગરના નિરીક્ષણો દ્વારા જાણવા મળે છે કે પરાઈ સંસ્કૃતિના પ્રભાવને નિયંત્રણમાં રાખવાની અને તેમને પોતાને અનુરૂપ બનાવી દેવાની કોઈક જન્મજાત શક્તિ ભારતીય સમાજમાં છે. બીજા શબ્દોમાં પરંપરાગત ભારતીય સંસ્કૃતિ નવી પરિસ્થિતિ-ઓને પોતાની શરતે અનુકૂળ કરી લેવાની નોંધપાત્ર ક્ષમતા ધરાવે છે. આ અનુકૂલનની પ્રક્રિયા અનિવાર્યતા સંઘર્ષ તરફ લઈ જતી નથી. આ રીતે જોઈશું તો ખ્યાલ આવશે કે ઓગણીસમી સદીના અને અત્યારના બુદ્ધિજીવીઓ પરંપરા વિરુદ્ધ આધુનિકતા વિશેનો જે ઊહાપોહ કરે છે તે ભારતમાં સામાજિક પરિવર્તનની પ્રક્રિયાઓ વિશેની અધૂરી સમજવાળો છે. પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો આત્યંતિક સંઘર્ષ કદાચ બ્રિટીશ શાસન દ્વારા સૂચવાયેલા સાંસ્કૃતિક સંબંધોના જ્ઞાનવિજ્ઞાનની નીપજ હશે. આ આખી ભૂમિકાનો વારસો હવે સાહિત્યવિવેચન ધરાવતું થયું છે. સાહિત્યવિવેચનમાં પૂર્વપશ્ચિમનો વિરોધ ખૂબ જ જોરશોરથી ચર્ચાવામાં આવે છે અને આખી ચર્ચા નિરર્થક અને ગેરમાર્ગે દોરનારી પુરવાર થાય છે.

ભારતીય વિવેચકોએ અવારનવાર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની અને પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિવેચનની કેટલીક વિભાવનાઓને સાથે સાથે મૂકવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે (ભરત –એરિસ્ટોટલ; કંટક; હાસ્ય – મેરેડીથ – જી એસ. અમૂર; ધ્વનિ – એલિયટઃ કૃષ્ણ રાયણ, કરુણ–ટ્રેજેડી–આર. બી. પાટણકર) આ સન્નિધિકરણ પાછળની માન્યતા એવી છે કે સમકાલીન ભારતીય વિવેચક ત્રિભેટે ઊભો છે અને તેણે આ આત્યંતિક વિરોધની ભૂમિકામાં રહીને પોતાના સાહિત્યિક માપદંડ સાચવી સાચવીને પસંદ કરવાના છે. દા. ત. ભરત મુનિના સિદ્ધાંત ઉપર વી. વાય. કંટકના ખૂબ જ સુંદર લેખમાં ભરતના નાટ્યસિદ્ધાંતનો વિચાર એરિસ્ટોટલની નાટ્યચર્ચાના સન્દર્ભે કરવામાં આવ્યો છે:

"ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિરૂપિત સિદ્ધાન્તચર્ચાને તપાસવા માટે એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર સગવડભર્યું આરંભબિંદુ છે – નાટ્યશાસ્ત્રના ઊંડા, શાંત પાણીમાં જોખમભરી ડૂબકી મારવા માટે આ વધુ સલામતી ભર્યો માર્ગ છે. આજે આપણે જે વિવેચનાત્મક ઓજારો પ્રયોજીએ છીએ તે મોટે ભાગે તો પ્લેટો –

એરિસ્ટોટલ દ્વારા પાંગરેલી પાશ્ચાત્ય પરંપરામાંથી અપનાવેલાં છે. વળી એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર એક નમૂનો પણ પૂરો પાડે છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં જોવા મળતાં ઘણાં વિશિષ્ટ લક્ષણોથી તદ્દન જુદાં લક્ષણો એરિસ્ટોટલમાં જોવા મળે છે.'

આવી સ્પષ્ટતા અને વિશદતાથી વિવેચક આપણને નાટ્યશાસ્ત્રના ઊંડા, શાંત પાણીમાંથી લઈ જાય છે અને 'શું આપણું નાટક એરિસ્ટોટલ તથા ભારતની વચ્ચે ઝૂલતું રહ્યું છે અને આમ ત્રિભેટે છે એમ કહી શકાય?' પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવાનું આપણા ઉપર છોડી દે છે.

પ્રો. કંટક જે રીતે ભરત અને એરિસ્ટોટલના વિકલ્પો ધરીને ભારતીય નાટકની કપરી સ્થિતિના મૂળભૂત કારણ તરીકે પૂર્વપશ્ચિમ વિરોધને આગળ કરે છે તે ઓગણીસમી સદીમાં શિક્ષણ વિશે ચાલેલી ચર્ચાની યાદ અપાવે છે. એ ચર્ચા દરમિયાન સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી એમ બે જ વિકલ્પો આપણી આગળ ધરવામાં આવ્યા હતા.[?] સંસ્કૃત કાવ્યવિચાર પાસે પાછા જવું કે પાશ્ચાત્ય કાવ્યવિચાર પાસે જવું એવી આધુનિક ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની દ્વિધાના મૂળમાં પણ એ જ માન્યતા જોવા મળે છે. સાંપ્રત સાહિત્યવિવેચનનાં પ્રધાન ગણાતાં આ બે વલણો સ્વીકારી લે છે કે ભારતીય ભાષાઓના સર્જકો—વિવેચકોને પૂર્વપશ્ચિમની વૈચારિક પરંપરાઓ સુલભ છે. *

---

* લેખકના પ્રગટ થનાર 'ટ્રેડીશન ઍન્ડ ઍમ્નેશીઆ' ગ્રંથનો એક અંશ.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર

—અનુવાદ : સુભાષ દવે

કળા એટલે શું ?

('વિશ્વભારતી'માં ૧૯૨૧ની સાલમાં મૂળ અંગ્રેજીમાં 'ધ મીનિંગ ઑવ્ આર્ટ' શીર્ષક હેઠળ પ્રગટ થયેલા આ લેખ તરફ પ્રથમ વાર અંગ્રેજ વિવેચક ડબલ્યુ. બી. આર્ચરે, મુલ્કરાજ આનંદનું ધ્યાન ખેંચેલું. શતાબ્દી મહોત્સવ નિમિત્તે પ્રકાશિત થયેલાં રવીન્દ્રનાથના લખાણોના સંગ્રહમાં આ લેખ ચૂકી જવાયો હતો. 'કાવ્યતત્ત્વવિચાર'માં 'સાહિત્ય અને સાક્ષર' શીર્ષક હેઠળ પ્રકાશિત થયેલા લેખમાં આનન્દશંકર ધ્રુવે રવીન્દ્રનાથના આ લેખનો સંદર્ભ લીધો છે. —અનુવાદક.)

અથર્વવેદનો એક નોંધપાત્ર શ્લોક એમ કહે છે કે, માનવસૃષ્ટિમાં જે કંઈ મહાન છે, તે 'ઉચ્છિષ્ટ'નો (उत् + शिष्ट ઊંચું શિષ્ટ : આનંદશંકર ધ્રુવ) આવિષ્કાર છે :

> ऋतं सत्यं तपो राष्ट्रं श्रमो धर्मश्च कर्म च ।
> भूतं भविष्यदुच्छिष्टे वीर्यं लक्ष्मीर्बलं बले ॥

[પ્રામાણિકતા, સત્ય, પુરુષાર્થ, રાષ્ટ્ર, શ્રમ, ધર્મ, કર્મ, શક્તિ, સંપત્તિ, ભૂત અને ભવિષ્ય — આ બધું પેલા 'उच्छिष्ट'નો જ શક્તિવિશેષ છે.]
તાત્પર્ય કે મનુષ્યની પાયાની જરૂરિયાતોની પાછળ રહીને આ 'શક્તિવિશેષ' દ્વારા જ મનુષ્ય પોતાને અભિવ્યક્ત કરતો હોય છે.

પ્રસિદ્ધ વેદભાષ્યકાર સાયણાચાર્ય કહે છે, કે "यज्ञे, हुतशिष्टस्य, ओदनस्य सर्वजगत्कारणभूत ब्रह्मभेदेन स्तुतिः क्रियते ।"— (યજ્ઞવિધિ પૂરી થયા પછીનું

દ્રુતશેષ દ્રવ્ય બ્રહ્મ(જગતનું આદિ કારણ)નું પ્રતીક ગણાય છે; તેથી એની સ્તુતિ કરવામાં આવે છે.)

આ વિવરણને આધારે કહી શકાય કે બ્રહ્માની 'ઉચ્છિષ્ટ' શક્તિ નિઃસીમ છે. જગતની શાશ્વત ચાલતી પ્રક્રિયામાં અ-નિવાર્યપણે આ 'ઉચ્છિષ્ટ' શક્તિની અભિવ્યક્તિ થતી હોય છે. સર્જનમાત્રના મૂળ સ્રોતની વિચારણા આ નિમિત્તે સ્પષ્ટ થાય છે. પ્રાણીસૃષ્ટિમાં, મનુષ્ય એની જરૂરિયાતોના પ્રમાણમાં અખૂટ જીવનશક્તિ અને મનોતાકાત ધરાવે છે. આ શક્તિ જ એને વિભિન્ન ક્ષેત્રોમાં સર્જન ખાતર સર્જન કરવા પ્રેરે છે. બ્રહ્માએ સ્વયંસ્ફુરિત સૃષ્ટિ સર્જી છે, એ જ રીતે કલાસર્જક કશુંક રચે છે. કલાસર્જનનો એને કોઈ સીધો ઉપયોગ અપેક્ષિત નથી. એનામાં જે 'શક્તિવિશેષ' છે, એનો જ એ આવિષ્કાર છે; એનું જ એ પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આમ કહી શકાય કે ક્ષુલ્લકતા નહિ, પણ 'શક્તિપુંજ' કલાનિર્મિતિમાં નિમિત્ત હોય છે. આપણી પાસે અવાજ છે. રોજબરોજના જીવનમાં, આવશ્યકતા પ્રમાણે આપણે એનો ઉપયોગ કરીએ છીએ —જેમકે બોલવામાં, બૂમો પાડવામાં. પરંતુ ક્યારેક એનો ઉપયોગ ગાનમાં કરીએ છીએ ને આપણને એમાં આનંદનો અનુભવ થાય છે. કલા જીવનસંપત્તિને પ્રગટ કરતી હોય છે. પરિપૂર્ણ રૂપનિર્મિતિ દ્વારા એનો મુક્ત આવિષ્કાર કરવાની એ નેમ રાખે છે. આ સિવાય અન્ય કશુંય પ્રયોજન એને અભિપ્રેત નથી હોતું.

જડ પદાર્થોને હકીકતનિષ્ઠ અસ્તિત્વની મર્યાદા હોય છે, જ્યારે જીવન સતત પરિવર્તનશીલ છે. એ જ એની સર્જનશીલતા છે. કારણ કે સીમોલ્લંઘનમાં રાચતું પેલું 'ઉચ્છિષ્ટ' તત્ત્વ જીવનમાં રહેલું છે. સ્વાનુભૂતિની અભિવ્યક્તિ માટે એ અવિરામ સક્રિય રહેતું હોય છે; વિભિન્ન રૂપે એ પ્રગટ થવા મથે છે. આપણું સચેતન શરીર શું છે? એને જીવન્ત અંગો હોય છે; આ અંગો વડે એ કાર્યક્ષમ રહ્યું હોય છે. અને એ જ તો અંગોનું મહત્ત્વ છે. પરંતુ આ અંગોને રાખવા માટેનું શરીર એક સાધન છે, એવું કહી શકાય ખરું? ઉદર, હૃદય, ફેફસાં, મગજ આ બધાં અંગો શરીરમાં છે; તો આ અંગોને ભરવાની શરીર એ કોથળી છે, એવું કહેવાય ખરું? નહીં જ. શરીર તો એક મૂર્ત રૂપ છે, પ્રતિરૂપ છે. વૈયક્તિકતા એનાથી પ્રગટ થાય છે. અને વૈયક્તિકતાનો એ માધ્યમથી વિનિમય શક્ય બને છે, એ અર્થમાં વૈયક્તિકતાનું એ માધ્યમ છે. આ જ તો એનું સર્વોત્કૃષ્ટ મૂલ્ય છે! રંગ, રૂપ અને ગતિશીલતા એના સંકેતો છે. આ સંકેતો પેલા 'ઉચ્છિષ્ટ'ની જ સંપત છે. આત્માભિવ્યક્તિ માટેના આ સંકેતો છે, આત્મસંરક્ષણ માટેના નહિ.

સર્જનસમસ્તના મૂળમાં વિરોધાભાસ રહેલો છે; કહો કે તાર્કિક વિરોધ. બે પરસ્પર વિરુદ્ધ બળો વચ્ચેની સતત સમતુલા રચવી, એ જ એની પ્રક્રિયા છે. આપણે કહ્યું જ છે કે, પરિપૂર્ણતા સિદ્ધ થાય એ માટે જ પેલું 'ઉચ્છિષ્ટ' એક ચાલક બળ બની રહે છે. પરંતુ અનંત ઉદ્દે કે મૂર્ત થવા માટે તો સાન્તતાનું માધ્યમ સ્વીકારવું જ પડે. ઋતની વ્યાખ્યા કરવી હોય તો વાસ્તવના તત્ત્વ રૂપે જ થઈ શકેને ? ઉપનિષદમાં આપણને બે પરસ્પર વિરોધી ઉક્તિઓ મળે છે, વસ્તુમાત્રના ઉદ્ભવની વિચારણાના સંદર્ભે : એક બાજુ એમ કહેવામાં આવ્યું છે કે, आनन्दृध्येव खल्विमानि भूतानि जायन्ति । (સૃષ્ટિના સર્જનના મૂળમાં આનંદ તત્ત્વ રહેલું છે). તો બીજી ઉક્તિ છે : स तपो तप्यत्तः स तपस्तपत्व सर्वसृजत यदिदम किञ्च । (ઈશ્વરે તપ કર્યું, એનાથી અગ્નિ ઉત્પન્ન થયો. એમાંથી આ સર્વ કંઈ જન્મ્યું.)

બ્રહ્માનો આ સર્જનાત્મક આવિષ્કાર આ પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોને સ્વીકારે છે. એ બે તત્ત્વો તે નિરંકુશ આનંદ અને સંયમશીલ તપસ્યા. અનંતની આ સાન્તતા એ જ વૈયક્તિક સ્વરૂપ છે. ઈશ્વર સર્જન કરે છે, ત્યારે એ વૈયક્તિક રૂપ લે છે : कविर्मनीषिः परिभूः स्वयंभूर्यतलथ्यतो स्थान व्यदधत शाश्वतीभ्यः समभ्यः । (અસ્તિત્વની આંતરિક જરૂરિયાતો પૂરી પાડનાર એ કવિ છે, મનીષિ છે, સર્વસત્તાધીશ છે, સર્જકપિતા છે).

સ્વ-અનુશાસન એ સ્વીકારે છે. અને એ રીતે ક્રીડા સતત પ્રવર્તતી રહે છે. એ ક્રીડા તે જ આ જગત. વ્યક્તિ જગતના સંબંધમાં આવે છે અને વાસ્તવ આકાર લે છે. તાત્ત્વિક રીતે વસ્તુ એક જ હોય, પણ દૃશ્યમાન સ્વરૂપે એ પૃથક્ પૃથક્ ભાસે. આ 'દૃશ્યરૂપ' તે જ કલા કહી શકાય. કલાનું સત્ય તત્ત્વ નહિ, અભિવ્યક્તિ છે, ને આ અર્થમાં વિજ્ઞાન, અધ્યાત્મવિદ્યા તાત્ત્વિક સત્ય સાથે નિસ્બત રાખે છે, જ્યારે કલાની નિસ્બત લૌકિક તથ્ય સાથે રહેલી હોય છે.

૨

આ જગત પુરુષોત્તમની ક્રીડા છે. એ રીતે જગતને આપણે કલા તરીકે ઓળખી શકીએ. પુરુષોત્તમ નામ-રૂપાત્મક આ જગત રચવાની ક્રીડા કરે છે. અને આનંદ માણે છે. આ નામ-રૂપાત્મક જગતનાં ઘટક દ્રવ્યો આપણે સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. પરિણામ શું આવે છે? ! આ ઘટક દ્રવ્યો હાથતાળી આપીને છટકી જાય છે ! દૃશ્યરૂપની પડછે, નામની પડછે રહેલું અદૃશ્ય-અનામી દ્રવ્ય ક્યારેય પ્રત્યક્ષ થતું નથી ! જીવન શું છે, એમ પ્રશ્ન પૂછી એનું બૌદ્ધિક વિભાવન કરવા પ્રયત્ન કરીએ છીએ ત્યારે સજીવ કોષો વિશે આપણે વિચારી શકીએ

ચીએ ખરા, વળી આ કોષોમાં કાર્બન, નાઈટ્રોજન અને એવા અનેક વાયુઓ છે, એમ પણ આપણે જાણી શકીએ છીએ ખરા! પરંતુ આ જ તે જીવન છે? વિભિન્ન ઘટક દ્રવ્યો દ્વારા મૂર્ત રૂપે પ્રતીત થતો આ જીવનરૂપી પદાર્થ જીવન વિશે તો જાણે કશું જ બોલતો નથી! તમે એને માયા રૂપે ઓળખી શકો. તમે આ 'માયા'માં ન માનવાનો ઢોંગ પણ કરી શકો! પરંતુ પેલા મહાન કલાવિધાયક માયાવીને એની કશી સ્પૃહા નથી.

કલા માયા છે. કેમ કે એ જેવી છે, તેવી છે. એની કોઈ બીજી વ્યાખ્યા ન થઈ શકે. એની 'સંદિગ્ધતા' એ ક્યારેય ઢાંકતી નથી. એની વ્યાખ્યાનો એ ઉપહાસ જ કરે. નિત્ય પરિવર્તનશીલતામાં જ રાચતી રહીને સંતાકૂકડીમાં એ ક્રીડાન્વિત રહે છે.

આમ આ જીવન જે સતત મુક્તિનો વિસ્ફોટ છે તેનું માપ પ્રતિક્ષણ તેની મૃત્યુ તરફની ગતિ દ્વારા મળે છે. પ્રત્યેક દિવસ મરણ છે, કહો કે પ્રતિક્ષણ મરણ છે, મૃત્યુની સીમા ન હોત તો આ જીવન શાશ્વત મૂંગી ને જડ મૃત્યુહીન રણભૂમિ હોત! ન એને કોઈ આકાર હોત! એથી જ જીવન માયા છે. નીતિવાદીઓ એને 'છે–નથી' રૂપે ઓળખાવવાનું પસંદ કરે છે. જીવનમાં જે કંઈ અનુભવાય છે, તે લયનું તત્ત્વ છે. આ તત્ત્વ રૂપે જ એ પ્રગટ થાય છે. અડકો અને ખનિજ પણ આથી કંઈ વિશેષ છે ખરાં? વિજ્ઞાને પણ એમ પુરવાર નથી કર્યું શું કે ઘટક–ઘટક વચ્ચેનો જે કંઈ તફાવત હોય છે, તે લયની બાબતમાં જ હોય છે? સોનું અને પારો – આ બે વચ્ચે પાયાનો ભેદ શો છે? બંનેના અણુકીય બંધારણના લયમાં જે તફાવત છે, તે જ, જેવી રીતે પ્રજા અને રાજા વચ્ચેનો ભેદ બંધારણગત નહિ, પણ તેમની પરિસ્થિતિ અને સંજોગોના આંકના સંદર્ભે હોય છે. દૃશ્યની પછી કલાસર્જક છુપાયેલો રહે છે. એ લયનો જાદુગર છે. તુચ્છને સત્ત્વમાં રૂપાયિત કરે છે.

આ લય એટલે શું? એ એક ગતિ છે. સંવાદી નિયંત્રણ વડે જન્મતી એ ગતિ હોય છે. સર્જક કલાકારનું એ સર્જકતારૂપી બળ હોય છે. ગદ્યનો શબ્દ લયબદ્ધ નથી હોતો. ત્યારે વાસ્તવની એક સ્થાયી છાપ નથી પાડી શકતો. પરંતુ એને જો લયબદ્ધ કરવામાં આવે છે તો તુર્ત જ એ જીવન્ત બને છે અને ઝળહળી ઊઠે છે. ગુલાબનું ફૂલ લો. એનું પણ એવું જ છે. ગુલાબ ગુલાબ છે તે એની પત્તીઓના ગરમાં જે કંઈ છે, તેને લીધે જ. પરંતુ ગર પોતે ગુલાબ નથી જ. ગુલાબ તો મૂર્ત રૂપ છે, માયા છે. ગરનો જ આગ્રહ રાખીએ તો ગુલાબ હાથમાં નથી આવતું! કહો કે અનંતની સાન્તતાનો ભેદ ઊંડી

જાય છે. પેલી સ્થિતિ અંતર્ગત જ જે ગતિશીલતા છે, તે રૂપે મને ગુલાબ દેખાય છે. પરિપૂર્ણ સંવાદિતા ધરાવતા ચિત્રમાં જેવો ગત્યાત્મકતાનો ગુણ પ્રતીત થાય છે, તેવો જ આ અનુભવ છે. આપણી ચેતનાને એ એવો ઝોલો ખવડાવે છે કે આપણે સંગીતનો અનુભવ કરીએ છીએ. ચિત્રમાં જો રંગ અને રેખાનો કોઈ મેળ જ જામ્યો ન હોય તો એ નિર્જીવ જ બની રહેવાનું.

લયસિદ્ધિ કલાકૃતિને વિશિષ્ટતા અર્પે છે. એ વૈશિષ્ટ્ય ગતિશીલતા અને સ્થિરતાની પરસ્પર વિરોધી સ્થિતિના સંદર્ભમાં સમજીએ. આકાશના તારા કેવા સ્થિર ભાસે છે! પણ તે સ્થિર નથી જ. દીવાની જ્યોત સ્થિર દેખાય પણ એ સ્થિર નથી જ! અર્થાત્ એ સ્થિરતા એક આભાસી સ્થિરતા છે; તેમ લયસિદ્ધિ દ્વારા કલાકૃતિ સ્થિતિ અને ગતિશીલતાનો આભાસ રચતી હોય છે. મહાન ચિત્ર હંમેશા બોલી ઊઠતું હોય છે. પરંતુ વર્તમાનપત્રના સમાચાર મૃતજાત હોય છે, પછી ભલેને કોઈક કરુણ બનાવ વિશેનાય તે હોય! કેટલાક સમાચારો તો સામયિકોની જટિલ દુનિયામાં ચવાઈ ગયેલા ય હોવાના. આ સમાચારોને જો લયબદ્ધ કરવામાં આવે તો એની ચમક બતાવ્યા વિના રહેશે નહિ. એ જ કલા. લયનું તત્ત્વ જાણે જાદુઈ લાકડી છે. એનો સ્પર્શ કોઈ પણ પદાર્થને શાશ્વત વાસ્તવમાં રૂપાન્તરિત કરી આપી શકે છે; અંગત બિનઅંગતતાનો વ્યાપ પામી શકે છે. એવી કલાનો આસ્વાદ આપણી પાસે ઉદ્ગારાવે કે, "હું જેમ મને ઓળખું છું તેમ જ તને ઓળખું છું, તું વાસ્તવ છે."

૩

કલાના પ્રયોજન સંબંધી આ પૂર્વે પણ મેં મારા વિચારો પ્રગટ કરેલા. એમાં મેં કહેલું કે "કલાના સંદર્ભે આપણે સૌન્દર્યનો વિચાર કરીએ ત્યારે 'સૌન્દર્ય' સંજ્ઞાનો સામાન્ય અર્થ અભિપ્રેત નથી જ હોતો; એની સૂક્ષ્મ અર્થચ્છાયા લક્ષમાં લેવાની છે. કોઈ કવિએ આ ઉક્તિમાં એવી અર્થછાયા સૂચવી છે: ઋત સૌન્દર્ય છે, સૌન્દર્ય ઋત છે. કોઈ કલાકાર ભલે જોવા ન ગમે એવા જીર્ણ–શીર્ણ વૃદ્ધનું ચિત્ર કેમ ન દોરે? પણ એ ચિત્રની વાસ્તવિકતા જો આપણી ચેતનાને સ્પર્શી જાય તો આપણે એ ચિત્રને સિદ્ધ ચિત્ર તરીકે જ ઓળખીશું.

જીવનની નિરર્થક કરુણતાઓને શાસ્ત્રીય રીતે કદાપિ સુન્દર ન કહી શકાય. પરંતુ કલાની પૃષ્ઠભૂમિમાં એ પ્રગટ થાય છે, ત્યારે વાસ્તવની પ્રતીતિજનકતાને કારણે તે આપણને આનંદાનુભૂતિ કરાવતી હોય છે. આના પરથી આપણે આવો સિદ્ધાન્ત તારવી શકીએ: અંતર્નિહિત લક્ષ્યને બળે જે કોઈ પદાર્થ તેના

અસ્તિત્વનો આપણા પર પૂર્ણ પ્રભાવ પાડી શકે તે પદાર્થ સુન્દર કહી શકાય. સંસ્કૃતમાં એને 'મનોહર' કહેવામાં આવે છે. જ્ઞાતા અને જ્ઞાત વચ્ચેનું જે મન છે, તે આ 'મનોહર' છે. આપણી અસ્તિત્વગત ચેતનાને ઉદ્દીપિત કરતી બધી વસ્તુઓ વિશે મૂળભૂત રીતે આપણે અનુકંપાશીલ હોઈએ છીએ. આપણું અસ્તિત્વ છે, એનું સત્ય એ છે કે અન્ય દરેક વસ્તુનું પણ અસ્તિત્વ છે જ.

જ્યારે અન્ય કશાકની પ્રામાણિક પ્રતીતિ આપણને થાય છે, ત્યારે એ પ્રતીતિ 'હું' મારામાં છું, એ ચેતનાસ્વરૂપનો જ વિસ્તાર છે; એની જ અનંતતાની એ ઓળખ છે. દુર્ભાગ્યે, આપણી મર્યાદાઓને કારણે અને અનેક કામોમાં વ્યસ્ત રહેવાના પરિણામે આપણા વિશ્વનો મોટો ભાગ આપણી અડોઅડ હોવા છતાં આપણા ધ્યાનનો વિષય બનતો રહી જાય છે. એ ઝાંખો રહે છે, આપણી પાસેથી એ પસાર થઈ જાય છે; પડછાયાનો જ જાણે કાફલો, દીવાબત્તીવાળા રેલવે કોમ્પાર્ટમેન્ટની બારી પાસેથી રાત્રે બહારનું દૃશ્યફલક દેખાય તેમ જ. યાત્રી જાણે છે ખરો કે બહિર્જગત છે ખરું, એનું મહત્ત્વ પણ છે જ, પરંતુ તત્ક્ષણ પૂરતું તો એને માટે રેલ-ગાડીનું જ મહત્ત્વ છે. આ જગતના અસંખ્ય પદાર્થોમાંથી થોડાય આપણી ચેતનાના પ્રકાશમાં આવે અને આપણા માટે એનું 'વાસ્તવ' રચાય તો એ આપણા સર્જકચિત્ત પાસે શાશ્વત પ્રગટીકરણ માટે હંમેશનો અવાજ ઉઠાવે. આપણી જાત માટેની શાશ્વતતા આપણે ઝંખીએ છીએ; એ વૃત્તિના જેવી જ સર્જકચિત્તમાં ઊઠેલી — અનુભવને શાશ્વત રૂપે પ્રગટ કરવાની — ઝંખના છે.

સ્વાર્થવૃત્તિથી જે વસ્તુઓને આપણે વળગેલાં હોઈએ છીએ તે પણ વાસ્તવનાં જ સ્ફુરણો છે, એમ મારું કહેવાનું નથી જ. ઊલટાનું હું તો એમ માનું છું કે આપણી જાત સાથેના અધ્યાસથી આ બધું અસિત છે. પ્રિયતમાને મુકાબલે ચાકર આપણા માટે અધિક વાસ્તવ નથી જ. ઉપયોગિતાવાદીની સંકુચિત દૃષ્ટિ આપણું ધ્યાન પૂર્ણ માનવથી ખેસવી લઈ કેવળ ઉપયોગી માણસ પર કેન્દ્રિત કરે છે. બજારુ કિંમતની છાપ વાસ્તવનું અંતિમ મૂલ્ય ભૂંસી નાખે છે. બૃહદ-આરણ્યકમાં કહ્યું છે કે પુત્રૈષણા પુત્ર પ્રત્યેની પ્રીતિનું કારણ નથી, પુત્ર પ્રિય છે તે તો સ્વાર્થને ખાતર જ!

આનો અર્થ એ છે કે પિતા પુત્ર નિમિત્તે પોતાની નિકટવર્તી ને નિગૂઢ વાસ્તવિકતા વિશે સભાન બને છે. પોતાનો પુત્ર કશી ખોડ વિનાનો છે, સુન્દર છે એ એના ખરા આનંદનું કારણ નથી, ખુશીનું ખરું કારણ તો એ છે કે પુત્ર એને માટે નિઃશંકરૂપે વાસ્તવનો અનુભવ છે. અગાઉ મેં જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે આપણો આનંદ વાસ્તવનું તટસ્થદર્શન છે. બધી કલાઓ અને

સાહિત્યમાં 'આનંદનું' મૂળ આ છે. વાસ્તવ સ્વયંપર્યાપ્ત મૂલ્ય તરીકે આ કલાઓમાં અભિવ્યક્તિ પામતું હોય.

આપણા ચિત્તમાં ઘણી બધી ઘેરી છાપો પડેલી હોય છે. એ કેટલીક વૃત્તિઓના સંસર્ગમાં આવે છે; પરિણામે આપણી ચેતનામાં વિવિધ સ્પંદનો જાગી ઊઠે છે. સ્પંદનોનો આ આવેગ આપણી ગતિવિધિને, આપણા અવાજને નિયંત્રિત કરે છે. અને એ જ આપણને રંગ, રેખા, સૂર જેવાં માધ્યમોમાં સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ માટે ફરજ પાડે છે. મને અહીં એક પ્રસંગ યાદ આવે છે: શાળાની દીવાલ પર અતિશયોક્તિભર્યા અક્ષરો અંકિત હતા: "બિપિન પહેલા નંબરનો ગધેડો છે." મને ગંમત તો પડી. પરંતુ એ સાથે મને મારા પ્રશ્નનો જવાબ એમાંથી સૂઝ્યો !: પ્રશ્ન હતો: કલા એટલે શું?

બિપિન ઊંચો છે અથવા તો બિપિનને શરદી થઈ છે, એવી કશી વિગત જાહેર કરવાની કોઈને જરાસરખીયે દરકાર નથી. સામાન્યતઃ બિપિન વિશેની છાપ વિશે સૌ ઉદાસીન છે. પરંતુ જો આપણે એને ચાહતા હોઈએ કે ધિક્કારતા હોઈએ તો બિપિનનું હોવાપણું ઊર્મિના આવેગનો સ્પર્શ પામીને જ પ્રગટવાનું. ત્યારે આપણું મન તટસ્થ ન રહી શકે. મન બિપિનના વિચારમાં એવું પરોવાય છે કે અન્ય બહુવિધ વિચારો આપણે માટે બિનમહત્ત્વના બની જાય છે. અને મન એવી પેરવી કરવા માંડે છે કે બિપિનનું જે રૂપ આપણને અનુભવાયું તેવું બીજાને પણ અનુભવાય! છોકરો બિપિન પ્રત્યે ચિડાયો છે. એ ચીડને શાશ્વત અભિવ્યક્તિ આપવી છે, સર્વસ્વીકૃતિ બને એવી. પરંતુ એ માટે એની પાસે પર્યાપ્ત સાધન નથી! ખાલી કોલસો છે, બીજું કશું નહિ અને આવડત તો છે જ નહિ। જ્યારે એના જ આદિકાળના પૂર્વજોએ તેમના ક્રોધના આવેગોને કેવી અભિવ્યક્તિ આપી છે! પ્રભાવક ક્રિયારૂપે તો તેઓએ ક્રોધ પ્રગટ કર્યો જ છે, એ સાથે રંગો, પીંછાં, મોટાં ઘરેણાં અને નૃત્યનો ઉપયોગ કરીને તેઓએ ભવ્ય રૌદ્રની અભિવ્યક્તિ કરી છે; પેલા છોકરાએ આમ તો માત્ર ભીંત પર લખ્યું એમાં એના ક્રોધને એ શાશ્વત અર્પવા માંગતો હોય એવી એની ઝંખના જોઈ શકાય. લાચારીપૂર્વક જાણે એણે રંગ અને લયાત્મક રેખાનો આશરો લીધો. એની આ ચેષ્ટા મને ચિત્રકલાના કીર્તિવંત અગ્રેસરો અને જગવિખ્યાત ગુફાઓમાંનાં ભીંતચિત્રોનું સ્મરણ કરાવે છે! એ કલાકારોએ પણ કેટલીક વ્યક્તિઓ વિશેની તેમની છાપો અને છૂટાછવાયા પ્રસંગોને શાશ્વત રૂપ આપવાનો કલાપુરુષાર્થ જે રીતે કરેલો, તેવી રીતે (ભલે નબળો) આ છોકરાંનો પ્રયત્ન પણ કેમ ન ગણવો?

૪

કલાસર્જન હકીકતો અને વિચારજગતનું ઊર્મિમય નિરૂપણ કરે છે. આ નિરૂપણ કેમેરાની ફોટોગ્રાફી જેવું કદાપિ ન હોઈ શકે. કેમેરાની ફોટોગ્રાફીમાં તેજછાયાની પ્રયુક્તિથી વિગતો યથાવત્ ઝિલાય છે. વિગતોની પસંદગીમા સારાસારનો વિવેક એમાં હોતો નથી. આપણું વૈજ્ઞાનિક ચિત્ત તટસ્થ હોય છે. તથ્યો એ ઠંડે કલેજે સ્વીકારે છે. એમાં પસંદગીને અવકાશ નથી. કલાકારનું ચિત્ત દૃઢપણે વિશિષ્ટ વલણ ધરાવે છે. વિષયપસંદગી પૂરતું જ નહીં, વિષયની વીગતોની પસંદગીમાં પણ આ વલણ સક્રિય પ્રવર્તતું હોય છે. વિષયવસ્તુને એવો ઉઠાવ આ તત્ત્વ આપે છે કે એથી એનું આગવું વ્યક્તિત્વ ઊપસે છે. સર્જક-સર્જકનું વૈશિષ્ટ્ય આ તત્ત્વ પર નિર્ભર છે. વિજ્ઞાની ચંડોળ પક્ષીઓની વાત કરશે તો એમના તથ્યમાં એકરૂપતાની પ્રક્રિયાનો અનુભવ થશે, જ્યારે કલાકારો અને કવિઓ જે તથ્ય પ્રસ્તુત કરશે તેમાં વિસદૃશતાની પ્રક્રિયા છે. શેલી અને વર્ડ્ઝવર્થનાં ચંડોળપક્ષીવિષયક કાવ્યો જો એકરૂપ જ હોય તો 'તથ્ય'ની ઊણપને કારણે એનો અસ્વીકાર જ કરવો જોઈએ. કલા વસ્તુ, વ્યક્તિત્વ કે પરિસ્થિતિ વિશેનું આપણું વૈયક્તિક મૂલ્યાંકન મૂર્ત કરે છે, તેથી કલાકાર એની કલાકૃતિમાં પ્રકૃતિગત મોકળાશભર્યા વિભિન્ન પ્રકારોને અનુસરતો નથી, પણ પોતાની રુચિયુક્ત માનવપ્રકૃતિને એ અનુસરે છે. હાનોપાદાનનો વિવેક કરીને અભિવ્યક્તિને એ સરહસ્ય બનાવે છે. જીવન્ત રીતે સર્જનનું સત્ય એરીતે મૂર્ત કરે છે. ઈશ્વરનું સર્જન એવું અખિલ ને વિશાળ છે કે ગમે તેટલી વીગતો દ્વારા પણ એ અખિલાઈને આંબી શકાય નહિ. પરંતુ માનવની અભિવ્યક્તિની ભૂમિકા તો સીમિત છે; તેથી પ્રાકૃતિક વીગતોને આપણી કલાકૃતિઓમાં સમાવી લેવાનું ક્યારેય શક્ય નથી. આપણા બગીચાના દૃશ્યમાં આદિ જંગલના દૃશ્યની અપેક્ષા રાખવી કે આપણા વૈયક્તિક મિજાજને અનુસરીને રચેલી કૃતિમાં રાષ્ટ્રીય ઇતિહાસનું ઉદાહરણ શોધવું એ નર્યું મૂર્ખાઈભર્યું છે.

૫

કલાની મારી વિભાવનામાં સંગીતને હું કેવું સ્થાન આપું છું, એ વિશે મને પૂછવામાં આવેલું. મારે એનો જવાબ આપવો જ જોઈએ. આજે એ જવાબ આપવાની તક હું ઝડપું છું.

બધી કલાઓમાં સંગીત સૌથી વધુ અમૂર્ત કલા છે, જેમ વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં સૌથી વધુ અમૂર્ત ગણિતશાસ્ત્ર છે. હકીકતમાં આ બંને વચ્ચે ગાઢ સંબંધ પ્રવર્તે છે. ગણિત સંખ્યા અને પરિમાણ વિશેનું તર્કશાસ્ત્ર છે. આપણી વૈજ્ઞાનિક

સમજનો એ પાયો છે. વૈશ્વિક ઘટનાના મૂર્ત સંદર્ભો દૂર કરીને કેવળ પ્રતીક રૂપે એનો વિચાર કરવામાં આવે તો એની સંરચનાગત ભવ્યતાને એ પ્રગટ કરે છે. આ સ્વરૂપમાં એના પોતીકા પૂર્ણ એકરાગની અનિવાર્યતા પણ ઊપસે છે. પરંતુ ગણિતના ચમત્કાર જેવું પણ કશુંક છે ખરું. બધા દેખાવોમાં જે એકતાની સંવાદિતા અનુભવાય છે, અખિલમા સમાવિષ્ટ ખંડોના આંતરસંબંધનો મેળ – આ બધું ગણિતનો ચમત્કાર કહી શકાય. આ સંવાદિતાનો લય સ્વાભાવિક સંદર્ભમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે ને સૂરના માધ્યમ દ્વારા મૂર્ત થાય છે. આમ સંગીતમાં આપણને અસ્તિત્વગત અભિવ્યક્તિનું શુદ્ધ તત્ત્વ ધરવામાં આવે છે. સંગીતની કલા સૂરમાં નહીંવત જ અવરોધ અનુભવે છે અને તથ્યો તેમજ વિચારોના બોજથી એ મુક્ત હોય છે. આપણામાં વાસ્તવની એક પ્રકારની સઘન કહી શકાય તેવી લાગણી એ જગાડી શકે તેવી શક્તિ એમાં હોય છે. વસ્તુઓના હાર્દ તરફ જાણે એ આપણને ખેંચે છે અને પરમ સર્જનાત્મક આનંદમાંથી પ્રેરણા વહેતી હોય એવી પ્રતીતિ કરાવે છે.

ચિત્રકલામાં, શિલ્પકલામાં, શબ્દની કલામાં પદાર્થ અને તેના સંદર્ભે પ્રગટતી આપણી લાગણીઓ ઘનિષ્ટ સંબંધ ધરાવતી હોય છે. ગુલાબ અને એની સુગંધ જેવો આ ઘનિષ્ટ સંબંધ કહી શકાય. સંગીતમાં સંવેદન સૂરમાં એવું તો ફલવાઈ જતું હોય છે કે એ એક આગવો પદાર્થ બની રહે છે. એનું સૂરના રૂપમાં રૂપાન્તર થયેલું હોય છે. એ નિશ્ચિત રૂપ છે. પરંતુ એનો અર્થ અવ્યાખ્યેય છે. છતાં જાણે પરમ સત્યને પામતા હોઈએ એ રીતે આપણું મન એને વશ થઈ જાય છે.

સદીઓ પહેલાં બંગાળમાં પ્રેમભક્તિનો જુવાળ આવેલો. માનવહૃદયમાં ફૂટેલી એ પ્રેમોર્મિની સંવેદનાએ દિવ્ય પ્રેમની નાટ્યલીલા સર્જી હતી. એમાં ઈશ્વરાનુભૂતિનું સુરેખ નિરૂપણ થયું છે. જગતને આનંદાનુભૂતિનું એક કરણ તરીકે એમાં દર્શાવાયેલું જોઈને પ્રજાસમસ્તનું ચિત્ત જાગ્રત થઈ ગયું. ઈશ્વરપ્રેમની શબ્દાતીત રહસ્યમયતાની અભિવ્યક્તિ અનંત રંગ અને રેખામાં થવા માંડી. માનવ અનુરાગોની એકરાગીતામાં એણે પોતાનો સૂર પૂરાવ્યો. સંગીતની પ્રવૃત્તિને એવો વેગ મળ્યો કે શાસ્ત્રીય સંગીતનાં રૂઢિગત બંધનો તૂટયાં. બંગાળમાં આ કીર્તન-સંગીત પ્રજાસમસ્તના હૃદયની ઊર્મિના તાંડવમાંથી પ્રગટેલો એક ચમત્કાર હતું.

૬

આપણા ઇતિહાસમાં એવી ક્ષણો આવે છે જ્યારે બૃહદ્ પરિમાણી ચેતના

આકસ્મિક ઝળહળી ઊઠે છે. રોજબરોજની ક્ષુલ્લક ઘટનાઓની કંઈક ઊંફરી સ્થિતિનું એ આપણને ભાન કરાવે છે. ભૌતિક અને નૈતિક અવરોધોને અવગણીને બુદ્ધનો અવાજ દૂર દેશાવરમાં પહોંચ્યો, એ ઘટના આ પ્રકારની જ કહેવાય. જે મુખ્ય પુરુષે આપણને પ્રેમમુક્તિનો બોધ આપ્યો તેની સાથેના સંબંધમાં આપણી જિંદગી અને આપણું જગત એક ગહન વાસ્તવ રૂપે અનુભવાય છે. આવો મહાન માનવ-અનુભવ અવિસ્મરણીય બની રહે એ માટે માણસોએ અશક્યને શક્ય બનાવવાનો નિર્ણય લીધો; એમણે ખડકોને બોલતા કર્યા, પથ્થરોને ગાતા કર્યા, ગુફાઓને આનંદાનુભૂતિનું સ્મરણ કરતી બનાવી। અને ટેકરીઓ ને રણો વચ્ચે, વનવગડાઓમાં કે નગરવસ્તીઓમાં આશાએ શાશ્વત રૂપો ધારણ કર્યાં. અરોધ્ય અવરોધોને આંબી જઈને કલાકારોએ આશ્ચર્યમુગ્ધ બનાવી દે તેવી કોતરણીઓ કરી. સર્જકતાનો આ ભવ્ય પુરુષાર્થ છે. પૂર્વીય ખંડમાં થયેલું આ કલા-પરાક્રમ સ્પષ્ટ રીતે જવાબ આપી શકે છે કે કલા એટલે શું ? વાસ્તવના સારને સર્જકચેતનાએ આપેલો એ પ્રતિભાવ છે. પરંતુ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું મન પોતાની પ્રકૃતિ અને કેળવણી પ્રમાણે વાસ્તવિકતા વિશે ચોક્કસ સમજ ધરાવતું હોય છે. ગાંધાર શૈલીમાં કંડારાયેલી બુદ્ધની પ્રતિમાઓ જોઈએ તો ખ્યાલ આવે છે કે એના પર ગ્રીક શૈલીનો પ્રભાવ છે. ગ્રીક શૈલીની જેમ આ શૈલી વૈજ્ઞાનિક અભિગમ સ્વીકારીને શિલ્પ કંડારતાં વ્યક્તિની શરીરરચના પર વિશેષ ધ્યાન આપે છે. તેથી શરીરનાં અંગોને એ ચોકસાઈથી ઉપસાવે છે. શુદ્ધ ભારતીય સર્જકચિત્ત આનાથી ભિન્ન રીતે પ્રતીકાત્મક આકૃતિને મહત્ત્વ આપે છે. અને એથી બુદ્ધનો આત્મા અભિવ્યક્તિ પામે એવાં શિલ્પો એ કંડારવા મથે છે. એ વાસ્તવવાદની મર્યાદાઓની કદી નોંધ પણ લેતું નથી રોદાં જેવા યુરોપના મહાન શિલ્પીની સાહસિક ચેતના માટે વાસ્તવિકતાનું એક સૌથી મહત્ત્વનું ઘટક અપૂર્ણતાના બંધનમાંથી મુક્તિ મેળવવા માટેનો અવિરામ સંઘર્ષ છે, જ્યારે ભારતીય સર્જકના આત્મનિરીક્ષણમાં રાચતા ચિત્તની દૃષ્ટિએ પરિપૂર્ણતાને પામવા માટેના આદર્શ સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે.

૭

તેથી જ્યારે આપણે એમ કહીએ કે ભારતીય કલા જેવું કશુંક છે, તો તેનો અર્થ એ છે કે ભારતીય પરંપરા અને માનસને આધારે પ્રગટ થયેલ સત્યનું કંઈક રૂપ છે આ સાથે આપણે એ પણ જાણી લેવું જોઈએ કે માનવ-સંસ્કૃતિઓમાં જડ જ્ઞાતિપ્રથા જેવું કશું નથી. સંયોજનશક્તિ દ્વારા એમાં નવાનવા ફેરફારોને હંમેશા અવકાશ રહ્યો જ હોય છે. સદીઓથી આવાં

સંયોજનો થતાં આવ્યાં છે પણ માનવ મનોવૃત્તિની સઘન એકતાનું સત્ય આનાથી પુરવાર થયું છે. ભારતીય કલામાં ફારસી તત્ત્વે કોઈ અવરોધ જોયો નથી, એ સ્વીકારાયેલી વાત છે. એ જ રીતે અન્ય પરદેશી અસરોના સંકેતો પણ જોઈ શકાય તેમ છે. ચીન અને જાપાન કલાકીય અને આધ્યાત્મિક વિકાસ વિશે ભારતનું ઋણ સ્વીકારતાં સંકોચ નથી અનુભવતાં. આપણી સંસ્કૃતિના સદ્‌ભાગ્યે આવા આંતરસંબંધો રચાયા ત્યારે ધંધાદારી કલાવિવેચકો આક્રમક નહોતા. અને કલાકારો પણ તેમના પ્રેરણાસ્રોત કયા છે એનું વર્ગીકરણ કરનારાઓની કોણીકોણીઓમાં નહોતા પડ્યા. એ સ્પષ્ટ છે કે આપણા કલાકારોને પરાણે યાદ દેવડાવવું પડતું નહોતું કે તેઓ ભારતીય છે. એનું પરિણામ એવું આવેલું જણાય છે કે તેઓ અનેક અસરો ઝીલતા હોવા છતાં સહજ ભારતીય રહેવા માટે મુક્ત હતા.

સહજ રીતે પરંપરામાંથી લૂંટી લેવાની અખૂટ શક્તિ મહાન પ્રતિભાવંતોની મહાનતાનું લક્ષણ હોય છે. સંસ્કૃતિના વૈશ્વિક બજારમાં તેમની અમાપ પ્રતિષ્ઠા હોય છે. ઉછીનું કશુંક લેવામાં શરમ અને ડર કેવળ સામાન્યો જ અનુભવે. એનું કારણ એ ઋણ કેવી રીતે ફેડવું, એની તેમનામાં ત્રેવડ હોતી નથી. શેક્સપિયરે એનો રાજકીય પરંપરાથી બહાર નીકળી જઈને વિદેશી વારસો પણ પોતાનો કરવાનો પ્રગટ પુરુષાર્થ કર્યો છે; પરંતુ કોઈ અધકચરા વિવેચકેય એને આ અંગે ઉતારી પાડવાની હિંમત કરી નથી. વ્યાપક સંવેદનશીલતાને ઝીલવામાં તો માનવ-આત્મા ગૌરવ અનુભવે છે. એ જેટલો સજીવ અને સજાગ હોય એટલી એની મુક્ત હેરફેર શક્ય બને છે. યુરોપીય સાહિત્યસ્વરૂપો ને વિચારજગતનું બંગાળી સાહિત્યે સ્વાગત કર્યું, એમના પ્રથમ સંપર્કના કાળથી જ. આ માટે અમને ગૌરવનો અનુભવ થાય છે; અમે અમારી જાતને ધન્યવાદ આપીએ છીએ કારણ કે અમારી આત્મજાગૃતિનું એને એક શુભ ચિહ્ન ગણીએ છીએ. આ ઘટનાએ જ બંગાળી સાહિત્યમાં મોટી ક્રાન્તિ સર્જી હતી.

પ્રચંડ પરિવર્તનો આવ્યાં છે. પણ ભારતીય આત્માએ એના આઘાતો જીરવી લીધા છે. એટલું જ નહીં એનાથી તો આપણે સબળ સમૃદ્ધિ પામ્યા છીએ. આ ઘટના એમ જ સૂચવે છે કે માનવની મનોવૃત્તિ ભલે વિભિન્ન પ્રકારની હોય; પણ જેવી રીતે ધરતી પર ભૂપૃષ્ઠના ફેરફાર પ્રમાણે વાતાવરણમાં ફેરફારો હોય છે, છતાં હવાની અવરજવરનો પ્રતિરોધ થઈ જાય એવી કોઈ દીવાલો નથી, તેવી જ રીતે મનોવૃત્તિઓની પણ મુક્ત અવરજવર હોય છે. અને એની વૈશ્વિક સામાન્ય અસર હોય છે. એથી આવો આપણે હૃદયપૂર્વક નવા પ્રયોગો હાથ ધરીએ, સાહસોની મોઢામોઢ થઈએ, માનવમનની વિરાટ

એકતુ

સૃષ્ટિનો અનુભવ લઈએ અને ડાહ્યા વિવેચકોએ પ્રચારમાં મૂકેલા ખોટા વિધિનિષેધોને પડકારીએ. વ્હાલસોઈ ચિંતામાં એઓએ આપણા કલાકારોને ડાહ્યા બાળકો બનવાની સલાહ આપી છે! અભ્યાસખંડનો ઉંબરો કદી પણ ન ઓળંગવાની બાળકોને અપાતી સલાહ જેવી આ સલાહ આપનારાઓની આપણે વિડંબના કરીએ.

ડરી જઈને પરંપરાનો સ્વીકાર કરવાની વૃત્તિ અપરિપકવતાની નિશાની છે. કેવળ બાળકોમાં જ સામૂહિક વૈયક્તિકતા ઝાંખી હોય છે. એથી એમની વૈયક્તિકતા સ્પષ્ટરેખ બનતી હોતી નથી. બાલિશતા જેવી મનોવૃત્તિને સામાન્ય રૂપ સહેલાઈથી આપી શકાય: બાળકોની તોતડી વાણીનો અવાજ બધે એક-સરખો હોવાનો, તેમનાં રમકડાં પણ લગભગ બધે સરખાં રહેવાનાં. પરંતુ પુખ્ત વયનું વર્ગીકરણ કરવું મુશ્કેલ હોય છે. આ વર્ગ એવી વ્યક્તિઓનો બનેલો હોય છે કે દરેક વ્યક્તિ વિશિષ્ટ રીતે ઓળખ પામેલી હોય છે. અનન્ય રીતભાતમાં જ તેમનું વૈશિષ્ટ્ય રહેલું હોતું નથી, બહિર્જગતની ઉદ્દીપકતા પ્રત્યેનો તેમનો પ્રતિભાવ પણ વ્યક્તિલક્ષી હોય છે. હું આગ્રહપૂર્વક આપણા કલાકારોને કહું છું કે તેઓ જૂની પેઢીની રીત પ્રમાણે ભારતીય કલાની છાપ વાળું પ્રગટ કરે, તેવી તેમની ફરજ છે, એવી માન્યતાનો ઉગ્રતાથી વિરોધ કરે. કોઈ ગાય તરીકે નહિ પણ કોઢમાં રહેના ઢોરની છાપનો તેઓએ ગૌરવભેર અસ્વીકાર કરવો જોઈએ. વિજ્ઞાન તટસ્થ છે. એનું એક પાસું તેથી એવું છે જે કેવળ સાર્વત્રિક છે અને તેથી અમૂર્ત છે. પરંતુ કલા તો વૈયક્તિક છે; તેથી સામાન્ય વિશિષ્ટ રૂપે એમાં આવિષ્કાર પામે છે કહો કે શરીરવિજ્ઞાનની એ સામૂહિક શાસ્ત્રરૂપે અને ભાષાશાસ્ત્રની સાહિત્યસ્વરૂપે એ અભિવ્યક્તિ છે. વિજ્ઞાન સામાન્યકરણની રેલગાડીમાં મુસાફરી કરતું યાન્ત્રિક છે. બધી દિશાઓમાંથી એક સરખા વાહનમાં વૈજ્ઞાનિક બુદ્ધિની યાત્રા થતી હોય છે. કલા એકલ પદયાત્રી છે. બહુલતામાં એ એકલો ચાલે છે; વિભિન્ન અવર્ગીકૃત અને વણનોંધ્યા અનુભવોને એ આત્મસાત્ કરતો જાય છે, મનુષ્યજાતિ પ્રમાણમાં વિભાજિત હતી એવા કાળમાં કલાજગતના સાહસિકોનો અનુભવપ્રદેશ નાનકડો રહેતો. તેથી તેમની અભિવ્યક્તિમાં સમાન લક્ષણોના જાણે કે ચીલાઓ પડી ગયા હતા. પરંતુ આજે તો માર્ગ મોકળા બન્યા છે. એથી પુરોગામીઓ કરતાં આપણી ગ્રહણશક્તિ વધે એ અપેક્ષા રહે છે. આજે આપણે વિચારો ને રૂપરચનાના સૌંદર્ય વિશે સંવેદનશીલ બન્યા હોઈએ તો સ્વીકારવા યોગ્યનો સ્વીકાર કરવાની એની શક્તિનો અહેસાસ આપીએ, પરંપરા કે નવી ફેશનનો અંધ સ્વીકાર

કરીને આ અહેસાસ આપવાનો નથી! શુદ્ધ કલાકારોમાં ઈશ્વરદત્ત જે સંવેદન હોય છે, શાશ્વત મૂલ્ય માટેની આપણામાં જે ઝંખના હોય છે તેને અનુસરીને આ અહેસાસ આપવાનો છે. આમ થશે તોય આપણી કલા ભારતીયતાનું તત્ત્વ નિઃશંકપણે બતાવી શકશે, પરંતુ એ આંતરિક ગુણ હોવો જોઈએ, કૃતક લાદેલો નહિ. એથી જ આ ગુણ પરત્વે આપણે ન તો સ્વાભાવિક રીતે સભાન થવું જોઈએ, ન તો એ અંગેની ધાલમેલ કરવા ઉપયુક્ત થવું જોઈએ. ભારતીય કલાને નામે જો આપણે પુરાણી પેઢીની જેમ કશી મતાગ્રહતાપ્રેરી આક્રમકતા વધારતા હોઈએ તો તો સદીઓથી દફનાવેલી આપણી સ્વભાવગત વિચિત્રતાઓ નીચે આત્માને આપણે ગૂંગળાવી રહ્યા છીએ, એમ કહેવાય. આ તો અતિશયોક્તિયુક્ત મ્હોંમચકોડવાવાળાં મ્હોરાં છે. એ પરિવર્તનશીલ જિંદગીના નાટકને ઝીલવામાં નિષ્ફળ જાય છે.

કલા કોઈ વિનષ્ટ વર્ષોની શાશ્વત એકલતા અંગે વલોપાત કરતું ભવ્ય શિલ્પ નથી. જીવનસફર સાથે એની નિસ્બત છે. આશ્ચર્યપૂર્વક સતત બધું ગોઠવતા રહીને વાસ્તવિકતાનાં અજ્ઞાત શિખરો શોધવાનાં છે, ને અતીતથી ભિન્ન એવી ભાવિની યાત્રાનો પથ કાપતા રહેવાનું છે. કલા સર્જકચેતનાનો અખૂટ વૈભવ છે, કહો કે એ વૈભવનું કલા પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આદાન-પ્રદાનની પ્રક્રિયામાં એ ઉદાર છે. એવી રીતે એ અનન્ય છે. એની અપીલ સાર્વત્રિક છે. એ સૌ કોઈની પરોણાગત કરે છે કેમ કે એની સંપત્તિ પોતીકી છે. વલણ ભલે એનું જૂનું હોય, એની દૃષ્ટિ નવીન હોય છે. કલાની ઉત્તમતાનો માનદંડ કલામાં જ અંતર્નિહિત હોય છે; તેથી જ સર્જનનાં રહસ્યોને ન સમજનારા વાકૂછળ રચીને પરંપરાને વશવર્તવાનું કહેનારાના ક્રોધને એ ધિક્કારે છે ને તાબે થવાનું પસંદ કરતી નથી. એ લોકો તો કલાને શૈક્ષણિક પરિભાષામાં સરળ કરી નાખવા માંગે છે, હકીકતમાં તો કલા પોતે જ મૂળભૂત રીતે સહજસ્ફુરિત છે અને તેથી એ સરળ હોય છે.

લોકોમાં પ્રવર્તતી કલાની વિભાવના પરંપરાની સાંકડી ભોંયમાં મૂળિયાં કદાચ નાખી શકે. એ રીતે વનસ્પતિ જેવું એકવિધ એનું સ્વરૂપ થઈ જાય. એક પ્રકારનાં પાંદડાં અને ફૂલોનું એમાં પુનરાવર્તન થયા કરે! કારણ કે અપ્રાપ્યને શોધવા ઉત્સુક ચેતના એને અશાન્ત કરતી નથી. વળી સાહસવૃત્તિને ધર્મબુદ્ધિ ખાળે એવી ટેવ રૂપી જડ બેસી ગઈ હોય છે. વિકાસોન્મુખ જીવન પણ એને પ્રેરી શકતું નથી તો એ જીવનને સમૃદ્ધ કરવાનો પણ કોઈ ઉપાય કરતી નથી. અમુક તરજોના વર્તુળ પૂરતી એ સીમિત બની રહે છે, એ વર્તુળ પ્રાચીન વિશિષ્ટ સમૃદ્ધિની સૌરભનું ગૌરવ માણે છે, એનું કાળજીપૂર્વક જતન

ઝરે છે. જમીનને ફળદ્રુપ કરતું એ વહેતું ઝરણું નથી. એ તો ભોંયરાના ભંડકિયામાં ભંડારેલો વિરલ દારૂ છે; એવો દારૂ જે કૃત્રિમ ઉપચારોથી વિશેષ માદક બનાવાયો હોય! યૌવનના વિશિષ્ટ હક્કરૂપ આંદોલન માટેની મુક્તિને બદલે દઢ અને સંકુલ સૂત્રોમાં સાચવેલ ડહાપણ જેવું વૃદ્ધત્વનું જડપણું કદાચ મેળવીએ! દુર્ભાગ્યે એવા પણ લોકો છે ખરા જેઓ બાળક દાદાની વય ઉછીની લે, એમાં લાભ જુએ છે! એ રીતે કે બાળક ઉછરવાની તકલીફો ને સાહસથી બચી જાય! કલાકાર પણ બાપદાદાની પરંપરાને વળગી રહીને એકવિધતા-ભર્યો વિજય મેળવે તેમાં આ લોકો સમૃદ્ધ આદરની ભાવના જુએ છે! અને એમ છતાં જો આપણે કલાના વિકાસ માટે પરંપરાને સદંતર ઉવેખીએ તો એ અવળો માર્ગ જ બનશે, ટેવો આપણા ચિત્તને જડ બનાવી દે છે, એમ કહેવું એ અધૂરું સત્ય ગણાશે. પરંપરા જો ચેનલની ગરજ સારે તો એ કલાને ઉપકારક છે. ચેનલ ખુલ્લી હોય છે. એમાંથી પાણી વહે છે એ સાથે પાણી આસપાસ ફંટાઈ ન જાય એ માટે પાણીના સ્રોતને રક્ષણ આપે છે. મધમાખીનું જીવન જે ટેવોમાં વહે છે, એમાં કોઈ ઉઘાડ હોતો નથી! એક સીમિત પૂરા વર્તુળમાં એ ફર્યા કરે છે, માણસનું જીવન કાળખ્યાત સંસ્થાઓવાળું છે. જીવનની આ આયોજિત 'ટેવો' છે. આ 'ટેવો' વાડની ગરજ સારે તો પરિણામ કદાચ સંતોષજનક આવે – જેમ મધપૂડાને એક ચુસ્ત આકાર હોય છે, અને એ વિસ્મયકારક પણ હોય છે — પરંતુ પ્રગતિની અનંતવિધ શક્યતાઓને ઝંખતા ચિત્તને આવી વાડો રુચતી નથી, બંધબેસતી લાગતી નથી.

૮

હું મારો નિબંધ પૂરો કરું એ પહેલાં કલાકારોને તેમના વ્યવસાયની મહત્તા-ની પ્રતીતિ કરાવવાની તક લઉં. કલાસર્જન કરવું એટલે જીવન–ઉત્સવમાં સર્જનાત્મક ભાગ લેવો. આ ઉત્સવ એવો છે, જેમાં માનવમાં રહેલું અનંત તત્ત્વ અભિવ્યક્તિ પામે છે. રોજિંદું આપણું જીવન તો દરિદ્ર હોય છે. આપણી સંપત્તિને કરકસરથી જાળવવી પડે છે. આપણી શક્તિ ક્ષીણ બને છે ને આપણે ઈશ્વર સમક્ષ ભિખારીરૂપે પહોંચી જઈએ છીએ. આપણા ઉત્સવોના દિવસે આપણે આપણી સંપત્તિનું પ્રદર્શન કરીએ છીએ. અને ઈશ્વરને કહીએ છીએ કે અમે પણ તારા જેવા જ છીએ. આપણે આ પ્રસંગે ખર્ચથી ડરતા નથી. આ દિવસે આપણે આપણું બધું ઈશ્વરને સમર્પિત કરીએ છીએ, એની પાસે માગણીઓ રજૂ કરતા નથી. આવું સમર્પણ કલાનું માધ્યમ પણ માંગે છે.

જે મહાન જગતમાં મારો જન્મ થયો છે, એની મને કોઈ ચિંતા ન હોય.

સૂર્યને હું શણગારું એવી રાહ સૂર્ય જોતો નથી. પરંતુ હું તો ઊઠું છું ત્યારથી જ મારું ચિત્ત મારા ક્ષુલ્લક વિશ્વના વિચારોથી ગ્રસ્ત બની જાય છે। મારું આ વિશ્વ છે, મને એ મળેલું છે; એ રીતે એનું મહત્ત્વ પણ છે. એની સિદ્ધિ મારી સર્જકચેતના પર આધાર રાખે છે એની મહાનતા છે. કારણ કે મારો ને એનો સંબંધ સાર્થક બની રહે, એવી શક્તિ મારામાં છે. એ મહાન છે કેમ કે એના દ્વારા જ હું આ વિશ્વનિયંતાની પરોણાગત કરી શકું છું.

સવાર પડે છે ને સૂર્ય પ્રકાશે છે; સાંજ પડે છે ને તારા પ્રકાશે છે. પરંતુ આપણા માટે આ પર્યાપ્ત નથી હોતું. આપણે આપણા નાના દીવાઓ પેટાવીએ નહિ ત્યાં સુધી આ આકાશદીવો નિરર્થક છે. આપણે આપણી પોતાની તૈયારી ન કરીએ ત્યાં સુધી વૈશ્વિક તૈયારીની સંપતિ તો રાહ જોતાં રહેવાની, જેમ વીણા કોઈ અંગુલિસ્પર્શની પ્રતીક્ષા કરે તેમ જ. પરંતુ વિશ્વસમસ્તમાં તૈયારીઓ તો ચાલી જ રહી છે. એનો આરંભ ગુફાવાસી માનવના જીવનમાં છે, અને આજ-પર્યન્ત અવિરત એ તૈયારીઓ ચાલતી રહી છે. કલાકાર માનવી સર્જક ઈશ્વરને પોતાના ગૃહદ્વારે નિમંત્રી રહ્યો છે. ઈશ્વર એના સર્જનમાં નિવાસ કરે છે. મનુષ્ય પણ પોતાનું વાતાવરણ રચે, પોતાનો નિવાસ રચે જે પોતાના આત્માને અનુકૂળ બની રહે—એ મનુષ્ય પાસેની પણ અપેક્ષા છે. સર્વાંગસંપૂર્ણ સર્જન થઈ શકે એ માટે કલાકારને મુક્તિ મળવી જોઈએ, કશાંય બંધન નહીં. આ કલાકાર એવો હોય જેનું ધ્યેય પૂર્ણતા હોય, લાભ નહિ; એને આત્મગૌરવ હોય ને તેથી ભૌતિક સિદ્ધિઓને ધિક્કારતો હોય, એનામાં વિત્ત હોય – એવું વિત્ત જે મુશ્કેલીઓ, નિરાશાઓ ને આપત્તિઓને મુકાબલે આંતરિક પરિતોષના આદર્શ માટેની મથામણ હોય. આમ હોય ત્યારે એનું વિશ્વ ઈશ્વરીય સૃષ્ટિનો યોગ્ય પ્રતિભાવ આપી શકે. પ્રિયતમની મહાનતાને માટે પ્રિયતમાના પ્રત્યુત્તરમાં જે મધુરતાભર્યો પ્રતિભાવ હોય છે, એવો આ પ્રતિભાવ હોવો જોઈએ.

કલાકારનો ધર્મ છે કે જગતના ધ્યાન પર એ લાવે કે અભિવ્યક્તિના સત્ય દ્વારા જ આપણે સત્યને વિશેષ પામી શકીશું. માનવ-નિર્મિત જગત એની સર્જક-ચેતનાની અભિવ્યક્તિરૂપ બનવાને બદલે વિશેષ રીતે કોઈ સત્તા મેળવવાની યાંત્રિક પ્રયુક્તિ જેવું બની જાય છે ત્યારે એ પોતે કઠોર બની જાય છે. એમાં અમુક પ્રકારનું કૌશલ હોય છે ખરું પણ સજીવ વિકાસોન્મુખતાની સંકુલ વ્યંજનાશક્તિના ભોગે મનુષ્ય એની સર્જનપ્રવૃત્તિઓમાં સહજ રીતે પોતાનું જીવન અને પ્રેમવૃત્તિને જ રચતો હોય છે. પરંતુ ઉપયોગિતાવાદી દૃષ્ટિબિન્દુથી એ જે કંઈ કરે છે એમાં એ કુદરત સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરે છે. જગતમાંથી

એને જાણે ઉચ્છેદે છે, કુરૂપ બનાવે છે, પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓથી કઢંગી અને ગંદી બનાવે છે. મનુષ્યનું આ જગત બૂમબરાડાવાળું, દંભી અને બેસૂરીલું છે. એમાં વૈયક્તિકતાનો કશો સ્પર્શ નથી અને તેથી એનું કશું મહત્ત્વ નથી. મોટા-પાયા પરની સંપત્તિની ખુશામતખોરી પર ઊભી થયેલી એ સંસ્કૃતિઓ, ભૌતિક સંપત્તિ પર જ આધાર રાખીને રચાયેલાં એ સંસ્કૃતિનગરો, નિષેધોના જ ઉપહસનીય નિષેધ કરવાની વૃત્તિ અને સત્યની યાત્રા પર ચાલતા આપણને પોષક સાધનોથી વિમુખ કરવાની પ્રવૃત્તિ કરીને માનવતાની ખોટી અભિ-વ્યક્તિમાં અટવાયાં ને પરિણામે મહાન સંસ્કૃતિઓ કદાચ વિનષ્ટ થઈ.

સનાતન સત્ય ઉચ્ચારવું કલાકારના હાથમાં છે. એણે જાહેર કરવું જોઈએ કે સ્વર્ગ છે. એ કોઈ તરંગ નથી, એ એક વાસ્તવિકતા છે. એમાં જ બધી વસ્તુઓનો નિવાસ છે અને એમાં જ ગતિ છે.

હું માનું છું કે આવું દર્શન સૂર્યપ્રકાશમાં થવું જોઈએ. અને લીલી-છમ ધરતીમાંય તે થવું જોઈએ. મનુષ્યના સુન્દર ચહેરામાં એનું દર્શન થાય. જીવનસંપત્તિમાંય એનું દર્શન થાય. અરે, બિનમહત્ત્વની કે બિનઆકર્ષક લાગતી વસ્તુઓમાં એ ભાળી શકાય. આ પૃથ્વી પર સર્વત્ર એ સ્વર્ગચેતના સજાગ છે ને આપણને સાદ કરે છે. આપણી કાનની શ્રુતિચેતનાને અજાણ રીતે એ સ્પર્શે છે; જીવનવીણાને વગાડે છે. સંગીત દ્વારા અનંતની અભીપ્સા એ પ્રગટાવે છે. કેવળ પ્રાર્થનાઓમાં નહિ, આશાઓમાં નહિ, પથ્થરમાં અગ્નિ-જ્યોત સમા મંદિરોમાં પણ, અમર બનેલા સ્વાનચિત્રોમાં, નૃત્યમાં – વિભિન્ન રીતે એ દર્શન આપે છે.

ગ્રંથસમીક્ષા

૧

['વિમર્શ વિનોદ'–નવનિધ શુકલ; પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ. ૧૯૮૯ પૃ. ૧૭૬ રૂ. ૨૫]

આજે કદાચ કોઈ સાહિત્યસ્વરૂપની સૌથી વધુ દુર્દશા થઈ હોય તો એ નિબંધની છે. 'લલિત નિબંધ'ની બ્રાન્ડ હેઠળના રૂપાળા ખોખામાં ગોઠવાઈ ગયેલી આ તકલાદી ચીજમાં નથી હોતું ગદ્યનું કોઈ વિશિષ્ટ સર્જનાત્મક પરિમાણ, નથી હોતો સર્જકના સભર વ્યક્તિત્વનો કોઈ ઉછાળ કે નથી હોતી જીવનના નિરીક્ષણ કે વિમર્શ પ્રેરેલી કોઈ પ્રભાવક, માર્મિક દૃષ્ટિ. હોય છે તે કેવળ કવેતાઈ ચબરખીઓ ચોંટાડેલું ચાવળું ને વરવું ગદ્ય, પ્રકૃતિનાં વર્ણનોના ચવાઈ ચૂકેલા કૂચા પર કરેલા 'અંગત' કલ્પનોના વિચિત્ર રંગ-લપેડા, ક્યારેક નોસ્ટાલ્જિઆનો ડહોળાયેલો રગડો ને, ક્યાંક ક્યાંક, લોકપ્રિય ધાર્મિક કલાકારો પ્રયોજે એ પ્રકારની ખટમીઠી ને ચબરાકીના વરખવાળી વિલક્ષણ સૂત્રાત્મકતા.

આવી સ્થિતિમાં શ્રી નવનિધ શુકલનો આ નિબંધસંગ્રહ 'વિમર્શવિનોદ' કંઈક આશાયેશ આપે છે અને પ્રસન્ન-પ્રેરક વાચનની ગરજ સારે છે. એક પચીસીથી પણ વધારે સમયથી ગુજરાતી સાહિત્યનું અધ્યાપન કરી રહેલા ને સંસ્કૃત-અંગ્રેજી સાહિત્યનું ઠીકઠીક બહોળું વાચન ધરાવનાર નવનિધભાઈએ કૉલેજની નાટ્યપ્રવૃત્તિ નિમિત્તે Waiting for Godotનો અનુવાદ કરેલો એ સિવાય, વર્ષો સુધી કલમ ન પકડી, ભલે કે, જાહેરમાં ન આવ્યા. 'વિમર્શ-વિનોદ'ના છેલ્લા નિબંધમાં એમણે કંઈક મલકતા સૂરમાં નોંધ્યું છે એમ, 'ત્રીજી પચીશીમાં પુણ્યનું અર્જન કરવાનો પ્રાચીન મનીષીઓનો આદેશ છે. પુણ્ય કેવી રીતે મેળવવું ? ત્યારે થયું કે ચાલો, કંઈક લખીએ !' (પૃ. ૧૭૫). કલમ પકડી ત્યારે, સ્વાભાવિક રીતે જ, ચિત્તમાં સંચિત કરેલું એમણે નિબંધો રૂપે વ્યક્ત કર્યું–પહેલાં 'ચ્યુઈંગ ગમ' (૧૯૮૬)માં ને હવે આ 'વિમર્શ-વિનોદ' માં.

નિબંધો એક જ રીતના નથી, એમાં વૈવિધ્ય છે ને એ પણ લાક્ષણિક છે.

નથી એ નર્યા હાસ્ય નિબંધો, નથી કેવળ લલિત નિબંધો. એમણે જ કહ્યું છે એમ, વિમર્શની આદતે ને વક્રતાપૂર્ણ નિરૂપણે આ નિબંધો પ્રગટાવ્યા છે — 'આ વક્રતા વિનોદની જનની' બની છે. એટલે કે, ઠઠ્ઠા ચિત્રો ('કવિ, કવિતા અને કતુસાઈ', 'તરુણકુમારને ટાઇમ નથી', 'મારું પણ કંઈક કરો'...) ને હાસ્યલેખો ('વ્યસનવિજય', 'ચાલો ચાલવા'...)ની વચ્ચે પણ અપ્રગટ — ક્યારેક તો સ્પષ્ટ, પ્રગટ — વિમર્શનું સૂત્ર પસાર થયેલું છે. અલબત્ત, આ વિમર્શ વિનોદ ને લાલિત્યથી રસાયેલો છે. અહીં વિચારકેન્દ્રી નિબંધો પણ છે. 'જરા સમજીએ', 'માતૃમહિમા', 'હાસ્યવિમર્શ' આદિ. પણ એ કેવળ ગંભીર નથી. પ્રસન્ન વિનોદનો જીવંત તાર એમાંથી પસાર થયેલો છે.

ભાષાની મર્મશક્તિની લેખકને સારી ઓળખ છે. પરિસ્થિતિને આલેખવામાં જ નહીં, પ્રયોજાતી ભાષાતરેહોને એકમાંથી બીજા સંદર્ભમાં મૂકી આપવામાં પ્રગટ થતી વિલક્ષણતામાં પણ એમની માર્મિક દૃષ્ટિનો પરિચય મળે છે. ચમક-દમકવાળી ફુલાવેલી આડંબરી ભાષાને તે કટાક્ષ તરીકે પ્રયોજે છે. એક દાંત પડી ગયો ને બીજા હાલી ગયા—એનું આ વર્ણન જુઓ : 'અનેકાનેક ભોજનયુદ્ધોનો મહારથી સુભટ આજે રણમાં પડ્યો...આખો કિલ્લો જમીનદોસ્ત થવાની તૈયારીમાં હતો.. વીરાંગના જિહ્વામતી વિયોગની ઘડીઓ ગણતી હતી.' (પૃ. ૧૩) લૌકિક વ્યુત્પત્તિમાં ને શ્લેષમાં પ્રગટતી ચતુર-રમૂજને એમણે પરિસ્થિતિની ધાર ઉપસાવવામાં પણ પ્રયોજી છે જેમકે, 'તાજેતરમાં જ એમણે એકાવનના એક્કામાં બેસીને વનપ્રવેશ કર્યો હતો' (૯૭), 'એ પોતાની ષષ્ઠિપૂર્તિ ઉજવાય એની સકંમારીમાં પડ્યા હતા' (૧૨૧) વગેરે. એક જગાએ તો, આ પ્રયુક્તિનો એમણે, મારી-મચડીને ખોટા મેળ પાડી દેતી આપણી સંશોધનવૃત્તિની મજાક કરવામાં પણ ઉપયોગ કરી લીધો છે : 'પેમલાની (ગેર)સમજણ પ્રમાણે કૃષ્ણ ૪થી જૂને જન્મ્યા હતા. ગીતામાં પણ એમણે નથી કહ્યું કે, 'બહુનિ મે વ્યતીતાનિ જન્માનિ તવ ચાર્જુન' ! તો પછી ?' (૪૭)

વિનોદ અને વિમર્શ બંનેમાં પ્રસરતો એમનો 'વ્યસન-વિજય' નામનો નિબંધ વિશેષ નોંધપાત્ર છે. મનમાં પડેલા વાચનના અનેકવિધ સંદર્ભોને સેરવી દઈને ગંભીર વાત ભાવકને પહોંચાડી દેવાની સાથે જ એમણે વિનોદને પણ અવકાશ કરી આપ્યો છે — અવળવાણીની, ને કંઈક પેરડીની, પ્રયુક્તિ અજમાવીને. કેટલાક અંશો જોઈએ : વ્યસન વળગી ચૂક્યું છે પણ હવે છોડવું રહ્યું. ત્રાસીને તમાકુની ડબ્બીને અભેરાઈ પર મૂકી દેવાય છે. કેમકે, 'બ્યુટી ઈઝ ટુ સી, નૉટ ટુ ટચ' પણ પછી તો એની સામે જોવાનું પણ બંધ કર્યું કારણ કે, 'દર્શનાત્ હરિ

ચિત્તમ્' રમણીની પેઠે એ દર્શનથી જ ચિત્તને હરી લે છે' (૧૧૬). પછીની વ્યસન–અવશતાને એમણે પાંડુની મનઃસ્થિતિની સમાન્તરે મૂકીને આલેખી છે. પહેલાં તો, 'આસક્તિ શું? વ્યસન શું? લપ એ નકામી'નો મોટો સંકલ્પ પણ પછી, 'મન લાલાયિત બને છે એના અધરસ્પર્શ માટે. આજની સ્થિતિ અસહ્ય છે. આજનો હું અસહાય છું.' ધીમેધીમે ખુરશી પરથી ઊઠું છું. ખચકાટ સાથે થોડાંક ડગ અભેરાઈ તરફ ભરું છું. સમીપ જાઉં છું. ને ઊર્ધ્વબાહુ બનું છું. ડબલાંનાં દર્શને ચિત્ત વિહ્વળ બનેલું છે... અને જોતાજોતામાં તો — 'ઝંપલાવી પડી દેવી મુખવિવરની મહીં.' (૧૧૭). હાસ્ય જ છે. પરંતુ હાસ્યપાત્ર પરિસ્થિતિના, મનમાં પડેલી કવિતાના ને ભાષાના સંદર્ભો અહીં જે રીતે એકબીજાને છેદતા આલેખાયા છે એમાં ભાષાની વિલક્ષણ ગાર્મિકતાનીલેખકની સૂઝ જણાઈ આવે છે. ગદ્યનું આ રીતે પણ એક વિશિષ્ટ પરિમાણ પ્રગટે છે.

લેખકને શ્લેષ ને પ્રાસનો મોટો શોખ છે. એ શોખ 'લજ્જા ને સજાનો અનુભવ કાનને લાલ બનાવે છે' એવા નર્મથી માંડીને 'લવિંગ' અને 'Loving'-ની વિચિત્રતા સુધી જાય છે, ને ક્યારેક, 'ગઝલમાં એ પઝલ થઈ જતા' ને 'મા ખીચડી, તું સૌથી ચડી' જેવી ખૂબ સામાન્ય પ્રાસરમત સુધી પણ ખેંચાઈ જાય છે. પણ આવાં જૂજ સ્થાનો સિવાય લેખકનું આલેખન સંયમિત ને સૂઝવાળું છે.

વાર્તાની, રૂપક ગ્રંથિની ને સંબોધનની; શિક્ષકની, ટીખળખોરની ને ચિંતકની — એમ વિવિધ શૈલી-મુદ્રાઓ આ નિબંધોમાં દેખાય છે. પણ બધામાં અંગત-બિનંગતના તંતુ વણાયેલા છે. લેખકની પાસે સ્પષ્ટ ને નક્કર વિચાર-વિમર્શ છે, વિવિધ વાચનની સતેજ સ્મરણશક્તિ છે, ઝીણી નિરીક્ષણદૃષ્ટિ ને માર્મિક વિનોદવૃત્તિ છે. એટલે આનંદ અને વિચારપ્રેરકતા બંનેને સમાવતી, ભિન્ન-રુચિ વાચકોને પ્રસન્ન કરી શકતી રુચિર સુવાચ્યતા આ નિબંધોની વિશેષતા છે.

પુસ્તકમાં મુદ્રણદોષો ઘણા છે. લેખકે પોતે એ અવશ સભાનતાને પ્રસ્તાવનામાં બહુ સૂચકતાથી નિર્દેશી છે – જોજો.

— રમણ સોની

*

૨

['—અને મૌમિતિકા,' ભીખુ કપોડિયા, પ્ર. ચંદ્રમૌલિ, અમદાવાદ; ૧૯૮૮; પૃ. ૬૪; રૂ. ૧૯.]

સાતમા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં ભીખુ કપોડિયાની કવિતા પ્રકાશિત થતી ગઈ — ધ્યાન ખેંચતી થઈ અને આઠમા દાયકાના અંત સુધીમાં તો એમનું લખવાનું અટકી ગયું. સામયિકોનાં જૂનાં થતાં પાનાં પર ને ભાવકોના ઝાંખા થતા સ્મરણમાં જ શેષ રહેવાનું — એ પ્રકારના એક નિર્વેદને પોષી રહેલા, 'તમે ટહુકર્યાં ને આભ મને ઓછું પડ્યું' જેવાં આકર્ષક ગીતોના આ કવિનો સંગ્રહ હવે, નવમા દાયકાને અંતે, અત્યારે લખતા ને નોંધપાત્ર બનેલા કવિઓના પ્રથમ સંગ્રહો સાથેની શ્રેણીમાં પ્રકાશિત થાય છે એ લાક્ષણિક, પણ આનંદપ્રદ ઘટના છે.

૧૯૬૮ થી ૭૮ વચ્ચેની રચનાતારીખો બતાવતાં સંગ્રહનાં ૪૦-૪૫ કાવ્યોમાં કાવ્યરચનાની ત્રણ ભિન્ન રગ જોઈ શકાય છે — ઝાઝે ભાગે પ્રણયરાગને નિરૂપતા લયમધુર-પંદરેક ગીતો, એવા જ ભાવસંવેદનને રચનાબદ્ધ કરતાં તેમજ કેટલીક નવી પ્રયોગશીલ રીતિ ધરાવતાં વીસેક અછાન્દસ કાવ્યો અને આઠમા દાયકાની સંવેદન-સામગ્રી ને રચનારીતિ તરફ ફંટાયેલાં (૭૬-૭૮ વચ્ચેના) દસેક કાવ્યો.

○

ભીખુ કપોડિયાનાં આરંભનાં કેટલાંક ગીતોમાં છઠ્ઠા દાયકાની ગીતકવિતાનું ઠીકઠીક અનુસંધાન છે.— પ્રણયાનુરાગ, પ્રકૃતિરાગ, ગ્રામવતનનાં સ્મરણો જેવી સંવેદનસૃષ્ટિમાં ને ગીતોના લયબંધોમાં પણ. ક્યાંક તો, 'ટહુકા ઝરે છે કોઈ લીલા', 'અમ-થી તે મુખ લિયો આડું', 'એવી તે ભૂલ ભલે કીજે' જેવા પંક્તિઅંશોમાં, રાજેન્દ્ર શાહની લયક-લઢણ પણ અનુભવાય. અલબત્ત, આ બધા વચ્ચે, એ આગવા અવાજ લયને ઉપસાવવા પણ મથતા રહ્યા — દૃશ્યકલ્પનનોના નકશીકામમાં નિજી કવિકર્મને પ્રયોજતા ગયા. 'તમે ટહુકર્યાં—' નામની ગીતરચના — ગયા દાયકાની ગીતરચનાનો કોઈ અવશિષ્ટ અંશ એમાં પણ કોઈને જણાઈ આવે, છતાં — ભીખુ કપોડિયાનું જુદું કવિવ્યક્તિત્વ છતું કરી આપતી સ્મરણીય કૃતિ બને છે. દ્રુતગતિ લયમાં ચાક્ષુષ થઈ ઊઠતું પ્રફુલ્લિત મનસ્થિતિનું સંવેદન આ ગીતનું સૌંદર્ય રચે છે.

આ કવિનો સ્વતંત્ર લય-મરોડ 'અમે ઈડરિયા ગઢની ઊંચી ટૂંકો/દરિયાવ, તમે સારસનો લઈને ટોકો ઊડી ગયાં રે'-થી આરંભાતી રચનામાં સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. પ્રેમના ક્ષણિક પણ તીવ્રતમ અનુભવની સ્મરણમાં વ્યાપતી

વેદના તરલ પ્રાકૃતિક દૃશ્યાંકનોમાં આલેખાઈ છે. લગ્નગીતના જેવા કુમાશવાળા લયથી સંવેદનનું આકર્ષક રૂપ રચાય છે. ઉપરાંત, પ્રેમના રાગોત્તેજક સંવેદનને દૃશ્યની તાજગીવાળાં તેમજ વ્યંજક બની રહેતાં કલ્પનોથી આલેખાતું ગીત 'રોપ્યું' ભીખુની ગીતકવિતા–શક્તિનો વિશેષ બને છે. 'આંખે રોપ્યું તમે માંડ્યું દરિયાવ, / અમે ડાળીએથી સાખ કેમ લેશું ?' એવા આરંભમાં, અને 'ટકોરાની આડશમાં પોઢયા આષાઢનું ય / મૂંગુંમૂંગું તે કહેણ કહી જવું,' 'તસતસતા તડકાનાં પાતળાં ન પોત હવે' જેવી પંક્તિઓમાં આ વિશેષ વધુ તીવ્રતાથી પ્રતીત થાય છે. પ્રેમવિહ્વલ લગ્નોત્સુકાના લાગણીતંતુઓને વિવિધ લયઢાળમાં પ્રયોજતાં ગીતોમાં પણ કવિની આગવી સર્જકરેખા ઊપસે છે.

આ ગીતકવિતા આમ નિજી અવાજ પ્રગટાવતી ને સમૃદ્ધતર થતી જોઈ શકાય છે. એ જ દિશામાં એમની ગીતસાધના સાતત્યવાળી રહી શકી હોત તો એમની મુદ્રા દૃઢ બની હોત – એવી સંભાવના કરવાનું મન થાય. પણ લગભગ સાતમા દાયકાના અંત ભાગમાં જ, આમેય ઓછું લખતા આ કવિની ગીતકવિતા વિલાઈ ગઈ.

આ જ ગાળામાં રચાયેલાં એમનાં અછાન્દસ કાવ્યોમાંનાં કેટલાંક તો એમની ગીતકવિતામાં છે એવી જ, ગ્રામપરિવેશની ને પ્રણયવિપ્રલંભાદિની સંવેદનસૃષ્ટિ આલેખે છે. એટલે કે આ કાવ્યોનો ટોન રોમેન્ટિક મૂડથી જ બંધાયેલો છે. કવિમાં ઊંડી વેદનશીલતા છે ને એ કલ્પનોમાં ગુંથાતી આવે છે પણ, ક્યારેક, રચનારીતિના કેટલાક મરોડો અને પ્રયુક્તિઓને લીધે એનું રૂપ વિલક્ષણ બન્યું છે. કેમકે, રચનારૂપ અને સંવેદનને એમણે ઘણી જગાએ સાદૃશ્યોથી સંયોજ્યાં છે. એમાં અદ્યતન સંદર્ભોની સાથે ક્યાંક જૂની ઉપમારીતિ પણ એ પ્રયોજતા રહ્યા છે : 'ટોળાઈને આવતા પશ્ચિમી આકાશનો છેલ્લો કલરવ', અંધકાર 'ખેતરના કૂવામાં કોસ થઈ લટકી રહે / સુઘરીના માળાની જેમ રાતભર', 'સૂકી પળો જેવું ઘાસ', 'વાદળોના ઢગ જેવી ટેકરીઓ', 'ખેડૂતઆળ જેવો અંધકાર', 'રૂપાની નથણી જેવો...ચાંદ' વગેરે. આથી ઘણી જગાએ ટ્યુનિંગ થયું નથી. અલબત્ત, સંવેદનને રૂપાયિત કરતી રચનારીતિ જ્યાં સંવાદી અને પારદર્શક રહી છે ત્યાં–ત્યાં કૃતિ જરૂર આસ્વાદ્ય બની છે. 'ગામ તરફ (ગાડીમાં)' આવી એક સુંદર રચના છે. ફરી વતનમાં જવાના સંવેદનને આલેખતી રાજેન્દ્ર શાહ, જયંત પાઠક, ઉશનસાદિની જાણીતી કૃતિઓ કરતાં આ જુદી પડી આવે છે એની કેવળ પ્રણયસંવેદન-લક્ષિતાથી. મનનો દ્રુત વેગ પહેલી પંક્તિથી જ સાક્ષાત્, થઈ ઊઠે છે : 'ગોફણથી છૂટ્યા પથ્થર જેમ છૂટ્યો છું અહીંથી / મારે તારા લીલાછમ ખેતરમાં પડવું...'

કેટલીક અછાન્દસ રચનાઓમાં નવાનવા સંવેદનવિષયોને રચનાબદ્ધ કરવાની સર્જક મથામણ પણ જોઈ શકાય છે. 'ઊંટ', 'રીંછ', 'તીડ', 'આકડો', 'બાટલી', જેવાં કાવ્યોમાં એમણે કવિકર્મને કસી જોયું છે. 'તડકાનાં જળ પીને / ફાલ્યો છે આકડો. / અડકું ને અણુગમો થઈ ઊડી જાય / ઝીણાં મગતરાં' – જેવી રચના – સંવેદનની તાજગી એમાં પ્રગટાવી પણ શકાઈ છે. પરંતુ સમગ્રપણે જોતાં આ કાવ્યોમાં રચનાનું કોઈ ઉત્તમ પરિણામ નિપજાવી શકાયું નથી. ક્યાંક – 'રીંછ' જેવામાં – તો રચનારીતિ સમીકરણોમાં વેડફાતી રહી છે. સર્જકકર્મ વધુ સામર્થ્ય ને સંયમથી પ્રયોજાયું હોત તો આ કૃતિઓમાં વિશેષ નોંધપાત્ર બનવાની ગુંજાયશ હતી.

સંગ્રહની છેલ્લી, ૮મા દાયકાના ઉત્તરાર્ધની, કેટલીક કૃતિઓ રચનારીતિના અદ્યતન પ્રવાહ સાથે અનુસંધાન પામે છે. શબ્દની ને એના અર્થમર્મની જ નહીં, વર્ણની પ્રયોગલક્ષિતા પણ આ કાવ્યોમાં છે. આમાં 'જોડા' નોંધપાત્ર છે. આદિમ પ્રાકૃતિકતા, સંસ્કૃતિ (અને વિકૃતિ), અને ફરી આદિમતા તરફની મૂંઝવણભરી ગતિ–એવા કંઈક સ્પષ્ટ, કંઈક સંદિગ્ધ સંકેતોમાં જોડા આખાય સમયની ગતિવિધિનું પ્રતીક બને છે. 'ઝાડની છાલ ચામડામાં વટલાઈ ગઈ / ને જોડાના ઘોડા જોટાજોટ આવી ઊભા' એવા માર્મિક સંકેતથી આરંભાતી આ કૃતિ એક સંયત કાવ્યપ્રયોગ બની રહે છે. 'અળસિયું'માં આકાર અને લયની લીલા કંઈક રસપ્રદ છે. અલબત્ત, વર્ણ રમતને વર્ણરચના–સૌન્દર્ય સુધી લઈ જઈ શકાય. પણ એની ગુંજાયશ પ્રગટે એટલા ફલક પર ને એટલું ઊંડું કામ અહીં થઈ શક્યું નથી. કાવ્યના છેલ્લા ખંડમાં સંકેતિત રતિભાવની સંક્રાન્તિની વચ્ચે, અળસિયાની સ્પર્શ–જુગુપ્સા, સંભવ છે કે, ભાવકચિત્તમાં વ્યવધાન રચે. 'ભૌમિતિકા' એટલું પ્રભાવક કે રસપ્રદ નથી. છેલ્લી રચના 'રાજાની પાંચ ને એના કર્તુત્વ વિશે' સગ્રહની એકમાત્ર લાંબી, પંચોતેરેક પંક્તિ સુધી વિસ્તરતી કવિનો પ્રયોગ–આકાંક્ષી રચના છે. એમાં લગ્નગીત–ફટાણાના, કથનરીતિના એમ વિવિધ લયને કવિએ પ્રયોજ્યા છે; પાંચ આંગળીઓની વિવિધ લીલા આલેખી જે, ધ્વનિપૂર્ણ પ્રતીકાત્મકતા ઉપસાવવા ધારી છે પણ કોઈ સશક્ત સર્જકકર્મ પ્રયુક્ત થઈ શક્યું ન હોવાથી – કેટલાક તૂટકછૂટક શબ્દ / પંક્તિ સંદર્ભોને બાદ કરતાં – રચના કેવળ લંબાતી – વિખેરાતી રહી છે.

o

'– અને ભૌમિતિકા'ની રચનાઓમાંથી પસાર થતાં કવિની સંવેદનશીલતા ને પ્રયોગશીલતા બંને રસપ્રદ તો રહે જ છે. એક દાયકા જેટલી સર્જનસક્રિયતામાં

પણ ઘણું ઓછું ગણાય એટલું જ લખ્યું છે પણ સંચેતનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને નાણી જોવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે — કવિકર્મને પ્રયોજતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે થોડાંક સુઘડ-સુરેખ છંદોબદ્ધ કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ છંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે!). એમની આ પ્રયોગાકાંક્ષા બહુ ઓછી જગાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમનું જે ઉત્તમ છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુદ્રા એનાથી બંધાયેલી છે. અને એ મુદ્રા જરૂર આકર્ષક છે.

—રમણ સોની

૩

[આથમ્ય : જયદેવ શુક્લ, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૯૬ મૂલ્ય ૧૦]

આઠમા–નવમા દાયકાનો એક મહત્ત્વનો કાવ્ય-અવાજ જયદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનનાં ઊંડાણ, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક કલામાધ્યમોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જયદેવ શુક્લની કવિતાના ભાવન દરમ્યાન અનુભવી શકાય છે.

કવિનો આ જગત સાથે કોઈ ઝઘડો નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ જે રીતે કામ કરી ગયા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ જોડે છે. કવિતામાં ચિંતાનો વિષય પૂર્વજોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એનો છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપદાવલિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું જે 'જીવન' છે, જે 'જગત' છે તથા જે 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કર્યા કરવાનું છે. આ માટે જ કવિ અનેક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્રાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, ફિલ્મ, સ્વનો ઇતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેની તાણ—આ કારણે અનુભવાતાં વ્યાકુળતા, વલવલાટ, વેદના, એકલતા અને છિન્નતા એ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સઘન કલ્પન-પ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તત્સમ તથા બોલચાલની પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યય, ફિલ્મ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતી પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ—આ બધાંનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગસ મયોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી જાય છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવો ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવતું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/કૂથો ની ગંધવાળો /ભેજલ અંધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવતું આદિમ આવેગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં આનંદ વિફળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુએથી કવિ નિરૂપે છે. અતૃપ્ત રતિની વિફળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું
ઘૂઘવવું
દોડવું ઘોડાની જેમ
કમળભીના ને કોયલઘેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી ચંદ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી – કારણ કે—દીવાસો પર આંખો ખણનનૂ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાંસાં સળગે છે, ઉછળે છે, ફુત્કારે છે, ફૂંફાડે છે-આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતૃપ્તિમાં આવે છે.

જોરથી પીસોટે
એ ક્ષણે જ
વરાળ વરાળ થઈ જાય
પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તારવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

આલંબન પાત્રની કલ્પના ભાવકે કરવાની છે. 'પરોઢ', 'ઝરણું', 'તામ્રવર્ણ' હવાના અંગાંગે', 'દરિયાનો સ્વાદ', 'ફાગણ', 'મલ્હાર ઢોળાયો', 'જલસો' ઈત્યાદિ રચનાઓની ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા તથા ઇન્દ્રિયવ્યત્યતા ધ્યાનાર્હ છે. કવિ કોઈ પણ, રચનામાં સ્થૂળતામાં સરી પડતા નથી. ભાષાયોજનામાં શરીરના સંવેદનો આદિમ આવેગ ઓગળી જાય છે. અનુભવની અપરોક્ષતા, ત્વરિતતા, ક્ષણમાં ઝબકી જવાથી શક્તિ કવિની કલ્પનયોજનાથી સાકાર થતી આવે છે. પ્રત્યેક ભાવનિરૂપણ ઉક્તિભંગિથી આકારિત થતું આવે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ.

આથે
તસતસતા ચન્દ્રમાંથી
હંસોના ફુવારા
રેલાય... (ઝરણું-૫)
છૂટે
તંગ નદી તીર બની
ધનુષ પરથી
સનનનૂ... (ધનુષ પરથી સનનનૂ પૃ. ૬, ૭)
પાણીમાં
પગ મૂકતાં જ / દરિયો / ચિરાઈ ગયો / ચર્રર્ર (માછણ-૧૦)

પરંપરાગત ભાષા યોજનાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કવિની આલેખન શક્તિમાં જોઈ શકાય છે. સંસ્કૃત પદાવલિની શક્તિને કવિ સંદર્ભના બળે નવું પરિમાણ આપે છે. મસ્તિષ્કમાં વસતા સન્તુરના નયનથી 'જલસો' કાવ્યનો આરંભ થાય છે. સંગીતનાં વાદ્યોનાં આવતાં એક પછી એક નામો યૌનપ્રતીકો રૂપે પ્રગટતાં જાય છે અને અંતે સમગ્ર અસ્તિત્વ જે સંવેદના અનુભવે છે તેની કલાત્મક રમણા રચાય છે.

મારા હાથમાં / બે તુંબડાવાળી સિતાર વસે છે / હું સિતારને નમું છું. / / ચૂમું છું / અંગાંગ એક સાથે બજી ઊઠે છે / આ યાદી શરીરના અવયવો સાથે સીધાં સમીકરણો રચતી નથી, પણ અંતે આ વાદ્યો પોતાની અર્થદ્યુતિના પ્રકાશમાં શરીરમાં અનુભવાતી તીવ્રરતિ સંવેદનાને મૂર્ત કરે છે. કવિની રચનાના કેન્દ્રમાં આ સૌન્દિયસંવિધાન મહત્ત્વનું બને છે. અલગ અલગ કલાસાધ્યમોની ભાષાને કવિ સાથે સામે મૂકી આપી ભાવવિશ્વની સંકુલતા દર્શાવે છે. સન્તુરમાંથી ફોરતો પીલુનો કેસરિયા સ્વર, મેઘધનુષી વાછંટથી ઉભરાતાં

ચહાણુ, શાલ્મલિની રક્તિમ કાયા પર ચિતરાતી કાગડાની ઊડાઊડ, પવનમાં ફરફરતો દરિયાનો સ્વાદ, હોડીમાં સળગતા અંધકારને હોલવવા ધકૂસ કરતું કૂદતું ખંડેર; શેતુરનાં ઝુમ્મરો વચ્ચેથી પસાર થતી દીપચંદી સવાર, રમણીની જમણી જંઘા પર જીવડાની સાથે જ ચડી જતી આંખો, ચમ્પકવર્ણી ટેકરીઓની કેસરિયા સુગન્ધથી વ્યાકુળ બનેલા દ્વારિકાધીશ, આ કલ્પન–પ્રતીક યોજના કવિની શક્તિનો પરિચય કરાવે છે. આ ઉપરાંત 'ચાંચમાં રણઝણતી પૃથ્વી' 'શ્વેતોપનિષદ'નું 'વૈશાખ એક', 'સાતમી ઋતુ', 'ગુલામમોહમ્મદ શેખે ન કરેલું ચિત્ર', 'વૈશાખ બે' ઈત્યાદિ કાવ્યો મહત્ત્વનાં છે. પંચેન્દ્રિયોનાં સ્વર, તાલ, રૂપ, રસ, ગંધ, સ્પર્શ, દૃષ્ટિની ભાષાને કવિનું સંવેદન વિશિષ્ટ પરિમાણ આપે છે. આ બધી રચનાઓમાં મોટેભાગે તત્સમ પદાવલિ પ્રયોજાઈ છે, કવિ પોતાને જન્મનાળની જેમ વળગેલી સંસ્કૃત પદાવલિમાંથી છૂટવા 'તાળું', 'કાંટો', 'તોફાન', "પણ, આમ કેમ બનતું હશે?' ઈત્યાદિ રચનાઓમાં બોલચાલની ભાષા તરફ વળે છે. પણ એમાં પણ ક્યાંક તત્સમ પદાવલિ કવિની નજર ચૂકવી પ્રવેશી ગઈ છે. જયદેવ શુક્લની અન્ય વિશિષ્ટતા એ છે કે તે ક્રિયાપદો તથા રવાનુકારી શબ્દો પાસેથી ધાર્યું કામ કઢાવી શકે છે. બધી જ રચનાઓ કલ્પનઆશ્રિત નથી, પણ કલ્પનનો ભાર જ્યાં વધારે વરતાય છે ત્યાં કવિની રચનાઓએ સહન પણ કરવું પડયું છે, તેનો નિર્દેશ જ માત્ર કરીએ.

'આશ્ચર્ય'ની મહત્ત્વ બેત્રણ કૃતિઓ વિશે પણ વાત કરવી અનિવાર્ય છે. અહીં કવિ પોતાની જ રચેલી પરંપરામાંથી મુક્તિ પામવાની મથામણ કરતા અનુભવાય છે: 'ગોદારને' કાવ્યમાં ફિલ્મની ટેકનિકનો સફળ વિનિયોગ છે. ફિલ્મમાં જેમ દૃશ્ય દૃશ્યને કાપે, ક્યાંક દૃશ્ય સ્થિર થાય, ક્યાંક ફ્રીઝ થાય, કટ્ થાય, ફેડઆઉટ થાય એમ ભાષામાં પણ ગતિ, વિરોધ, સમતા, લવચીકતા જોવા મળે છે. આ કાવ્ય આપણી સંસ્કૃતિની ક્ષયિષ્ણુતા ને તેમાં લાચાર બની જીવતા માનવીની વેદનાને ઉત્કટતાથી આલેખે છે. અહીં યોજેલાં પ્રતીકો માનવીની રુગ્ણમનોદશા તથા માનવીની હિંસા ને હવસખોરીને મૂર્ત કરે છે. આખા કાવ્યમાં અવાજ ને દૃશ્યનાં કલ્પનો પણ ધ્યાન ખેંચે છે. કવિનો ક્યારેક ગંભીર, આક્રોશ વ્યક્ત કરતો, વિડમ્બન રચતો અવાજ આપણે સાંભળી શકીએ છીએ. આખા કાવ્યની રચના કોલાજ ચિત્રને મળતી આવે એ રીતે થઈ છે. 'તાલકાવ્યો'માં અવાજની સૃષ્ટિ દ્વારા ભાવવિશ્વ રચાય છે. તેમાં આજના માનવીનાં એકલતા, વ્યથા, નિઃસહાયતા અને વેદના ઉત્તમ રીતે મૂર્ત થયાં છે. અહીં ભાષારમત પણ છે તો સાથે સાથે યાંત્રિક રીતે જીવવાની ટેવનો ભોગ

બની ગયેલા માનવીનું સૂચન પણ આ જ ભાષાયોજનાના ગત્યાત્મક ભેદમાં અનુભવી શકાય છે. અંતે કશુંક બનશેની પ્રતીક્ષા જ શેષ રહે છે.

હું અધ્ધર શ્વાસે
રૂપક તાલના ખાલી પર સમ જેવી
કોઈ ઘટનાની
પ્રતીક્ષા કરું છું.

ઘણીવાર 'સમ' પર અવાતું જ નથી છતાં રાગ ને તાલ ચાલ્યા જ કરે છે. આપણે જોયું કે કવિને તત્સમ પદાવલિ જોડે ઘરોબો છે તો તેના સંસ્કારમાંથી મુક્ત થવાની મથામણો પણ છે. આ ભાષા 'સ્વ'ના ઇતિહાસને મૂર્ત કરે છે. ને તેમાંથી મુક્તિઝંખના ચિત્તની નરવી વેદનાને પણ રૂપ આપે છે. 'પ્રેહ સૂત્ર' પોતાના ઇતિહાસ ને તેમાંથી મુક્ત થવા ઝંખતા ચિત્તનું મહિમ્ન સ્તોત્ર છે. આ રચનામાં સંસ્કાર, પરંપરા સાથે વળગેલું ચિત્ત, તારીના સંબંધસૂત્રથી પ્રાપ્ત થતી એકલતા ને વેદનાની સમૃદ્ધિથી જીવતું મન અને કશાય જોડે સંબંધ ન બાંધી શકતા ચિત્તની વિવિધછબી ગત્યાત્મક ક્રિયાપદોથી, રવાનુકારી શબ્દચયનોથી તથા પૌરાણિક સંદર્ભોની કલાત્મક યોજનાથી આકાર પામ્યાં છે. કવિ પરંપરા, ભાષા તથા વર્તમાન ને ઇતિહાસથી જાણે છેદાઈ ગયા છે, આ બધાં સાથેનો વિચ્છેદ અહીં નિરૂપાયો છે. આ રચનામાં શીર્ષક તથા જીવનની પ્રક્રિયાઓ સામસામે છેડે ચાલતાં અનુભવાય છે.

આ રીતે જયદેવ શુક્લની કવિતા ભાવભાષા સંદર્ભે વિશિષ્ટ કાવ્ય પરિમાણો પ્રગટાવે છે. કવિની વિશિષ્ટ સંદર્ભો જન્માવતી કલ્પન–પ્રતીક યોજના, ભાષાના જુદા જુદા મરોડ પાસેથી કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરવાની શક્તિ એમને આઠમા–નવમા દાયકાના મહત્ત્વના અવાજ રૂપે સ્થાપે છે એ તો કહીશું જ પણ કવિએ હવે કલ્પનખચિત રચનાઓથી બચવાનું, સંસ્કૃત પદાવલિની મોહનિદ્રામાંથી પણ જાગવાનું રહેશે.

સપ્ટેમ્બર ૧૪, ૧૯૮૯ —નીતિન મહેતા

*

('નિર્વાણ'- નીતિન મહેતા. ૧૯૮૮. ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૮૭. મૂલ્ય. રૂા. ૧૯/-)

તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા કાવ્યસંગ્રહોમાં સૌથી વધારે સંતપર્કતાનો અનુભવ કરાવતા 'નિર્વાણ'ની કવિતા આરંભથી જ ભાવકોનું ધ્યાન ખેંચતી રહી હતી. ૧૯૬૯ થી ૧૯૮૬ સુધીના સમયપટ ઉપર વિસ્તરેલી આ કવિતા સંખ્યાની દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ નથી. કવિતા લખ્યા વિના રહેવાય નહીં ત્યારે જ લખાયેલી આ કવિતાએ શરૂઆતના ગાળામાં આસપાસના વાતાવરણમાંથી સ્વાભાવિક રીતે સંસ્કારો ઝીલ્યા હતા, પણ બહુ જલદીથી એ બધાને ખંખેરીને પોતાની આગવી કેડી કંડારી લીધી હતી. આ રચનાઓ સંપૂર્ણપણે મહાનગરની નીપજ છે. કશું પણ ફેશન દાખલ નથી, એમાં વરવી આધુનિકતા નથી અને ઘર કરી ગયેલું રોમેન્ટિસીઝમ પણ નથી. એટલે પ્રકૃતિ, રતિ, બાળપણનાં સંસ્મરણો, ભૂતકાળપરસ્તી અહીં જોવા નહીં મળે, છાંદસ અભિવ્યક્તિને અને ગીતગઝલજેવાં સ્વરૂપોને છેટે રાખતી આ કવિતા છઠ્ઠા–સાતમા દાયકાના કવિઓની રચનાઓમાં જોવા મળેલાં કલ્પનો, પ્રતીકો, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોથી પણ દૂર રહેવાનું પસંદ કરે છે. આ પસંદગી નીતિન મહેતાએ ખૂબ જ સભાનતાપૂર્વક અને પોતાની અનિવાર્યતા માટે જ કરી છે. આ કવિતામાં મહાનગરી બોલચાલની ભાષાના લય, લહેકા, અભિવ્યક્તિની વિલક્ષણતાઓ, વિજ્ઞાપનભાષાની કરામતો પણ જોવા મળશે.

આ કવિતાના કેન્દ્રમાં મહાનગરી વિષાદ અને એમાંથી જન્મતી નિઃસંગતા; તુચ્છ-સામાન્ય-ક્ષુદ્ર ઘટનાઓ– વિગતો દ્વારા રચાતું આવતું આપણું રેઢિયાળ જીવન, એક કરતાં વધારે કારણે ઊભી થયેલી ભાષાની કટોકટી વગેરે છે. પરંતુ આ ભયાવહતાને નીતિન મહેતા આપણી સમક્ષ જુદી રીતે આલેખવાનું પસંદ કરે છે. મોટા ભાગની રચનાઓમાં નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતાનું તત્ત્વ યોજાયું છે. પણ આનો કોઈ શ્રોતા નથી, કવિ જ વક્તા અને કવિ જ શ્રોતા છે અને આમ વક્તા-શ્રોતા વચ્ચે ચાલ્યા કરતો સંવાદ નિઃસંગતાને દૃઢ કરે છે; સાથે જ હળવાશથી રજૂ થતી આ ભયાવહતા કરુણને વિશેષ ઘેરો બનાવે છે. આ રચનાઓમાં પુનરાવર્તિત થતા દર્પણ અને દરિયો – નિકટતા અને દૂરતાને સાચવતા, અલ્પ અને ભૂમાની વાત કરતા– કવિ ચેતનામાં એવા રસાઈ ગયા છે

કે કવિ દરિયો, દર્પણને અલગ પાડી શકતા નથી. આને કારણે આ રચનાઓ કૃતક નથી એની પણ પ્રતીતિ થાય છે.

આ સંગ્રહની પ્રસ્તાવનારૂપ, બીજી રચનાઓના વિષય-સામગ્રીના સંકેતરૂપ, ભાવુકતા નહીં પણ તેનો આભાસ રચી આવતું, 'એક પત્ર' કાવ્ય વિષની અશબ્દતાને અને કવિના મૌનને શબ્દસ્થ નહીં કરી શકવાની અસહાયતાને મૂર્ત કરવા માગે છે. 'પુચ્છ વિનાની મગરી'ના કલ્પનને બદલે આવતું કાચીંડાનું કલ્પન મુંબઈ મહાનગરનાં ચંચળતા અને કૂટસ્થતાને સારી રીતે મૂર્ત કરી આપે છે. આ રચનામાંથી જ 'ટ્રેન' કાવ્યગુચ્છ અને 'દરિયો' ગુચ્છ પ્રગટે છે. '૧૨૩–૭ની લોકલ' કે 'ચર્ચગેટથી લોકલમાં'થી સાવ જુદું વાતાવરણ પ્રગટાવતા ટ્રેન વિશેનાં કાવ્યો સામાન્યતા, બબ્બેય ભાષાના મરોડોને તો વાચા આપે જ છે. પણ એક બાજુ 'તું અને ટ્રેન ઘણી વાર તો સાથે જ યાદ આવો છો' દ્વારા પ્રેમની વિડંબના અને 'જ્યાં સ્મૃતિ નથી ત્યાં સુખદુઃખ નથી/તે સત્યનું બીજું નામ ટ્રેન છે' દ્વારા તત્ત્વચિંતનની વિડંબના કોઈ જાતની સભાન ગણતરી વિના જ થાય છે. 'એક પત્ર'ની આ ઉક્તિ 'વધુ પૂછીશ તો કહીશ ટ્રેન બની આવ-જા કરું છું અહીંથી ત્યાં'નું રૂપાંતર પાછળથી 'હાડકાંઓમાંથી/એક ટ્રેન અડધી રાતે/પસાર થઈ જાય છે.' માં થાય છે. મુંબઈવાસીઓને મન લગ્ન, બઢતી, જન્મ, મરણ, નોકરી જેવા પ્રશ્નો જીવનમરણનાં નહીં પણ ટ્રેનમાં જગ્યાનો પ્રશ્ન વધુ આકરો એટલે લોહીમાં લખલખાની જેમ પસાર થતો સહદેવ કે જગ્યા મેળવવા મથનારને ભિગતું પૂછડું જરા ય આગંતુક લાગતા નથી.

'તુચ્છ વિષયની કવિતા' ગુચ્છમાં ત્રીસીના ગાળામાં લખાયેલી જાજરૂની માખી, એક ચૂસાયેલા ગોટલાને, ઉકરડો જેવી રચનાઓની માત્ર વિડંબના નથી, માત્ર ચબરાકિયાવેડા નથી; પણ એથી વિશેષ કશુંક છે. પુરોગામી કવિતાના પ્રભાવમાંથી મુક્ત થવું હોય તો પણ થઈ શકાતું નથી એ વાતનો સહજ સ્વીકાર આ રીતે કરવામાં આવ્યો છે : 'ઘરે આવીને જોઉં છું તો/અંગૂઠામાં લોહી જામી ગયું છે/ને પાનીમાં આંબાની ડાળ ફૂટી નીકળી છે.' 'ઉકરડો' રચના ચોખલિયા લોકોને આઘાત આપે પણ આ બધું જ કુત્સિત આપણને ઘેરી વળેલું છે — એને મોંમાં નાખવું પડે — એ વડે જ 'ચૈતન્યમાં સૌંદર્યલોક' ઝગમગાવવા પડે.

ટ્રેનની જેમ કવિચેતનામાં ભળી ગયેલ દરિયો રોમેન્ટિકોના મિજાજને વાચા આપતો નથી. અહીં એવા બધા સાહચર્યોથી છેદાઈ ગયેલો — સાવ એકલોઅટૂલો

દરિયો અને એવી જ રીતે સાવ નિઃસંગ બની ગયેલ નાયક વચ્ચેનો સંવાદ આખરે તો અન્યોન્યમાં થતા લયના સંકેતરૂપ છે. 'દરિયો–૧'નો આરંભ જુઓ – ઘણી વાર તો દર્પણની પેલે પારથી/ચાંચમાં દરિયો ઊંચકીને/મારી શનિવારી બપોર આવે છે/બગાસું ખાતાં જ દરિયાને/આંખના ઝળઝળિયામાં ઝલમલતો જોઉં છું.' કવિચેતના અને દરિયાનું એકાકાર થવું એ અહીં દર્પણના ઉચિત ઉપયોગ દ્વારા સૂચવાયું છે અને આગળ ચાલતાં બીજી રીતેય સૂચવાય છે, પણ પહેલા કાવ્યની આ સૃષ્ટિ બીજા કાવ્યમાં વધુ ઉત્કટ રીતે પ્રગટ થવાને બદલે વેરવિખેર થઈ જાય છે. નીતિન મહેતા નાહક ઓર્ફિયસ સિસીફસ, શિવરંજની, સૂર્યને એકબીજાની સાથે અથડાવી મારે છે. આપણા આ કવિને ઓર્ફિયસ, સિસીફસ જેવાં પુરાણકલ્પનોની જરૂર જ નથી. એ વિનાની એમની કવિતા સામર્થ્યવાન છે જ; આવાં કલ્પનો અન્યત્ર આવે છે. પણ હમેશાં એ આગંતુક જ લાગ્યાં છે. 'દરિયો–૩'માં ખંડિત વ્યક્તિતા, અવાજને શબ્દમાં ઢાળવાની અશક્તિ અને એ દ્વારા ભાષાની કટોકટી સૂચવાય છે. પહેલી રચનાની ઉક્તિ–'કિનારે દરિયો મૂકી ચાલી નીકળવાનો'નું અનુસંધાન અહીં 'અને દરિયાકિનારે/મને મૂકી હું પાછો વળતો હતો / ત્યારે / કેટલાક અવાજો જે શબ્દો થઈ શકયા ન / હતા તે / મારી પીઠમાં ભેરવાઈ / મારી સાથે જ આવ્યા.'માં જોવા મળે છે. સાથે સાથે નાયકના વ્યક્તિત્વમાંથી ધીમે ધીમે બધું ખરવા માંડે છે, એકલતાનો વિષાદ ઘેરો થાય છે, આ વિષાદને કવિ છાપરે ચઢીને ગાતા નથી અને એટલે સુરેશ જોષીએ આધુનિક કવિ ઉપર મૂકેલો આક્ષેપ (એ તો નિરાશાને ધ વેસ્ટ લેન્ટની છાયામાં બેસીને નિરાંતે મમળાવે છે.) આ કવિને લાગુ પડશે નહીં.

આ સંગ્રહનું બીજું એક મહત્ત્વનું ગુચ્છ છે પ્રવાસને લગતાં કાવ્યોનું. 'નદી', 'પ્રવાસ', 'યાત્રા', 'મન', 'અનંતયાત્રા' જેવાં આ કાવ્યો પહેલામાંથી બીજું, બીજામાંથી ત્રીજું એમ વિસ્તરતાં રહ્યાં છે. આ પ્રવાસ કોઈ પ્રકૃતિ પ્રેમીનો, ભૂતકાળનાં સંસ્મરણોને વાગોળનારનો કે આયુષ્યના અવશેષે આવી રહેલાનો નથી. નાયકનો પ્રવાસ તો પોતાનાથી દૂર જઈને પોતાના સુધીનો જ છે. 'નદી'નો સમ્બન્ધ 'દરિયો–૧' સાથે છે. અહીં પણ સૂરજને ચાંચમાં લઈ ઊડતા પંખીની વાત આવે છે, આ કાવ્યનો નાયક ચારે બાજુથી નિસ્તેજતા–શુષ્કતા–વંધ્યતામાં જઈને ઊભો છે. પ્રવાસ આ જગતનો જ કરવાનો છે, 'પ્રવાસ'માં જરાક વધારે સ્પષ્ટ બની કહેવાયું– 'થયો છે પ્રવાસ શરૂ / તારાથી મારા સુધીનો / વચ્ચે હશે એક નદી.' અવાજ, નગર, સ્વપ્નનું રૂપાંતર પંખીમાં, પંખીનું રૂપાંતર લોહીમાં અને લોહીમાંથી પંખી સ્વરૂપે રૂપાંતરિત થઈ નાયક

દૂરતા–નિકટતાનો દ્વન્દ્વ જ્યાં ભુંસાઈ જાય છે ત્યાં જવા માગે છે. 'આરાથી આરા સુધી'ની ચક્રાકાર ગતિ કાવ્યમાં આરંભ અને અંતની પણ ચક્રાકાર ગતિ સાથે સાયુજ્ય સાધે છે, 'યાત્રા' આ ગુચ્છની નબળી રચના છે. પણ 'પ્રવાસ'ની વાત 'ગન' અને 'અનંતયાત્રા'માં વધુ સામર્થ્યપૂર્ણ રીતે વિસ્તરે છે. આ બંને રચનાઓને બળકટ બનાવનાર અગાઉ ઉલ્લેખેલ નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતા છે. અવાજ વિનાની ટેપ, અવકાશ, ખાલી ખુરશી, ઝાકળની જેમ ઊડી જતો પુલ, વળી વળીને પાછળ જોયા કરવાની આદત—દ્વારા ખાલીપો, નિઃસંગતાને વળ ચઢાવવામાં આવ્યો છે. આ કવિ ધારે તો ઇન્દ્રિયગોચર સંવેદનાની સૃષ્ટિ ઊભી કરી શકે. શ્વાસને / કેનવાસ મેં માન્યા નથી / કે તેમાં સમુદ્ર ચિતરી શકું / લોહીને મેં સમુદ્ર નથી માન્યો / કે તેમાં રહી ઊછળી શકું" અથવા 'મારા નખમાં ટમટમતા સમુદ્રની ડાળી પર / ઝૂલતા કન્ના કપાઈ ગયેલા મનનું શું ?' જેવી પંક્તિઓ આની પ્રતીતિ કરાવે છે. પણ કવિ એ દિશામાં જવા માગતા નથી; એટલે તેઓ વળી વળીને અરીસા આગળ અટકે છે. કાવ્ય-નાયકની સ્થિતિ અડધા દાદરે આવી પહોંચેલાની છે, ઉપરથી ઉપરવાળો—નીચેથી નીચેવાળો બોલાવ્યા કરે. પણ આ બે અને તેમની વચ્ચે ઊભેલા તે. એક જ છે. નાયક જ્યાં જવા માગે છે તેને માટેનો પુલ તો ઝાકળની જેમ ઊડી ગયો છે. જો કે અહીં ફ્રાન્ઝ કાફકાનો મોજણીદાર અને તેનો કિલ્લો ખોટી રીતે ઘૂસી ગયા છે. આ નિઃસંગતા છતાં ઇતિહાસમાંથી તો મુક્તિ શક્ય જ નથી એટલે 'ચામડીની જેમ મેં ઇતિહાસ પહેરી લીધો છે' એમ નાયકને કહેવું પડે છે. પણ આવી રચનામાં એકાએક પ્રવેશી જતી ભાવુકતા અક્ષમ્ય બની જાય– 'દિલીપરાજા આવો કરો મુક્ત મને / દુર્વાસા બાંધો મને શાપથી.' એકી સાથે શાપ અને મુક્તિવાળી વાત બીજી કોઈ રીતે આણી શકાઈ હોત. 'અનન્ત યાત્રા'માં નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતા વધારે ઘેરી થાય છે. 'ચાલ્યા કર/ બેસવાનું જ નહીં / ના / ઊભવાનું પણ નહીં / ના.' થી આરંભાતા કાવ્યમાં પ્રશ્ન પૂછનાર અને ઉત્તર આપનાર એક જ છે. લક્ષ્યહીન, પ્રયોજનહીન આ યાત્રામાં ક્યાંય, ક્યારેય ઘર આવતું નથી. માનવીય સંબંધોથી છેદાઈને, લાગણીઓથી પર રહીને, કેવળ આજ્ઞાંકિત બનીને કશાક સ્થૂળ નિયમને વશ વર્તવાનું—પણ આગલી રચનામાં કહેવાયું છે તેમ નાયક એકી સાથે આ અનન્ત યાત્રાનો શાપ પણ ઇચ્છે અને મુક્તિ પણ ઇચ્છે. નરી ક્રિયાઓની વાત હોવા છતાં કોઈ ક્રિયા નથી. આગલી રચનાની જેમ આ રચના પણ સિસીફસનો સન્દર્ભ પ્રગટાવે છે–' પથ્થર પહાડ પર મૂક / પછી / પથ્થર પહાડ પર મૂક.' આ વિના જ કવિતામાંથી ઉપસતો સન્દર્ભ વધારે ઇષ્ટ છે.

આ રચનાઓનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ 'તરસ' કાવ્યમાં જુદી રીતે વિસ્તરે છે. આ કાવ્યમાં કવિ કલ્પનોની ભાષામાં આદિમ જળતત્ત્વ માટેની ઝંખનાને વાચા આપવા માગે છે—એને માટેની જ અનંત યાત્રા હોય એટલે પ્રવાસનો વિષય એમાં ભળી જાય છે. રેતી ઓઢીને સૂઈ ગયેલી નદી અને ફિક્કી દીવાલો દ્વારા શુષ્કતા અને વિવર્ણતાના જે સંકેતો આગલી રચનાઓમાં જોવા મળ્યા હતા તે સંકેતો વધારે દૃઢ થાય છે. 'આપો ને પાણી/ગળાથી નાભિ સુધી રેતીથી ભરાઈ ગયો છું/હાડકાંઓમાં શારડીઓ ઊંડી ઊતરી ગઈ છે / ગળામાં ચામાચિડિયાની જેમ બાઝી ગઈ છે તરસ.' પુનરાવર્તિત થતી ભૂમિકાઓ નીતિન મહેતાની રચનાઓમાં એકવિધતા નથી સૂચવતી. તુચ્છ, ભંગુર અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવા માટે ચલાવેલી આ શોધને કવિ નથી તો મેટાફિઝીક્સમાં સરી પડવા દેતા કે નથી રોમેન્ટિક પ્રલાપમાં. 'આપો ને પાણી'થી ન જોઈએ તારું પાણી' સુધી વિસ્તરતા આ દીર્ઘકાવ્યમાં 'રગેરગમાં આગનો દરિયો સૂસવાય / રુવાંડે રુવાંડે હજારો સૂર્યો ભોંકાય' જેવી ભાવુકતા છે તો એકદમ નાજુક, મનમાં રમાડવી ગમે તેવી—'વરસાદનાં પગલાં કાન પાસે આવી અડી જાય'—જેવી પંક્તિઓ અને 'ગાભણી હવા ત્વચાને ચાટી રહે / જીભ ઉપર સુક્કી નદી પથરાઈ જાય' જેવી સમર્થ કલ્પનાઓ પણ છે.

કેટલીક રચનાઓને અલગ અલગ રીતે તપાસી શકાય એમ છે. 'ગાય' જેવી રચનાનો પ્રિયકાંત મણિયાર અને હસમુખ પાઠકની રચનાના સન્દર્ભમાં અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં કવિ પુરોગામીઓથી વધુ સંયત બનીને, બિનજરૂરી આક્રોશ વિના શહેરની વચ્ચે મરી ગયેલી ગાયની વાત કરે છે પણ તટસ્થતાનો અર્થ અનુકંપાહીનતા થતો નથી.' સોળે સોળે ઝરણાં ફૂટે છે / આકાશના વેરવિખેર ટુકડાઓ હોડીની જેમ તેમાં વહેતા દેખાય છે' આ અનુકંપા સહજરીતે જોવા મળે છે. આ અનુકંપાની પરાકાષ્ઠા જુદી રીતે આવે છે—'ઘરે આવી બૂટ કાઢું છું / પગનાં કપાયેલાં આંગળાંમાં / ચોથના પીળી ઝાંયવાળા / ધુમાડિયા ચંદ્રમાં / એક ગાય ઊભી છે / ચૂપચાપ.' આમ આગલી વેરવિખેર વિગતો જ નહીં પણ કવિચેતના, ચંદ્ર, ગાય, વાતાવરણ એકાકાર બની જાય છે. 'મૃત્યુ' જેવી રચનામાં એક પ્રકારનું આત્મપીડન જોવા મળશે—'ત્વચા પર પવન કરવત / ફેરવતો રહે / આંખમાં પીળું ઘર બંધાતું જાય.' પણ આ બધાનો સામનો કર્યા વિના તો બીજો ઇલાજ નથી. પણ સાવ નાનકડી ઘટના—કોફી પીવા જાઓ, ઘરમાં રંગ કામ ચાલતું હોય અને ત્યાં ડોરબેલ રણકે કવિને પ્રસન્ન કરવા પૂરતી છે. 'અનુભૂતિ'માં પણ બપોર, વરસાદ, તું, નાયક—આ બધાના એકાકાર થવાની ભૂમિકા આલેખાઈ છે. ૧૯૭૪માં રચાયેલી 'અલોપ' અને ૧૯૮૫માં

રચાયેલી 'હવે' ને સાથે રાખીને વાંચવા જેવી છે. બંનેમાં ઓગળી જવાની જ વાત કેન્દ્રમાં છે. નાયકની ચેતનામાં ભળી ગયેલી આદિમ ચેતનાના ઉલ્લેખો બંનેમાં છે, જુદી જુદી રીતે આવે છે, 'ઘર સુધી ન પહોંચાયાનો' વિષાદ બંનેમાં છે. પણ આ વેદના, આ નિઃશેષ થઈ જવાની વાત અને એની વિલક્ષણ અભિવ્યક્તિ એબ્સર્ડની આવી અભિવ્યક્તિ કરતાં જુદી પડે છે.

ક્યારેક 'ભાવપ્રતિભાવ' જેવી રચના સાવ સામાન્ય કક્ષાની લાગે. એની સરખામણીમાં 'આવશ્યકતા', 'પસંદગી', 'વંચના' જેવી રચનાઓ ચઢિયાતી લાગે. નીતિન મહેતાની સાવ સામાન્ય લાગતી રચના વધુ બળકટ પુરવાર થાય છે. 'ભાવપ્રતિભાવ'માં તો કેટલી બધી તુચ્છ સામગ્રી જોવા મળશે — પ્રશ્નો તો થાય / સાલ્લું આપણું ફુલાણું—ઢીંકણાનું શું થશે? / કાલે ૯—૩૫ની ફાસ્ટ ટ્રેનમાં જગ્યા મળશે કે નહીં? / આ વખતે રેશનીંગમાં કેવા ચોખા મળશે? / બાજુ વાળા મનુભાઈની દીકરીના લગ્નમાં શું આપીશું?' આ અને આના જેવા ફાલતુ પ્રશ્નોમાં રોકાઈ રહેલો જીવ ધીમે ધીમે નિર્વેદની ભૂમિકા ઉપર જઈ પહોંચે અને આ નિર્વેદ પેલી નિઃસંગતાની જ વાત કરે. આભાસ એવો થાય છે કે કેટલું બધું બોલાય છે, કેટલા બધા ભાવપ્રતિભાવો અપાય છે પણ ખરેખર તો કશું જ થતું નથી. આખી વાત નરી બેફિકરાઈથી, હળવાશથી કહેવાઈ રહી છે એનો ખ્યાલ વાચનારને આવે પણ એ પહેલું પડ ચિરાઈ જાય એટલે પેલી વેદના ઉઘાડી થાય. આ વેદનાને નીતિન મહેતા ખૂબ સારી રીતે ગોપવી જાણે છે. આ જ ધારામાં લખાયેલી 'સમાધાન' — 'વિકલ્પ' 'દ્વિધા'ને આ દૃષ્ટિએ જોવા જેવી છે — એમાં 'ચામડી નીચે સળગતાં જંગલોમાં ચિત્તો આમથી તેમ નાસે છે' કે 'ચામડી નીચે અંધારામાં એક પતંગિયું પાંખો ફફડાવે છે.' જેવી પંક્તિઓ અપવાદરૂપે પ્રવેશી ગયેલી લાગશે.

સંગ્રહમાં છેલ્લું ગુચ્છ કવિતાવિષયક છે. કવિ તો 'એકરાર'માં કહેશે કે 'આ જે કંઈ લખાયું છે તે કવિતા નથી / મનને ઝરણામાં મૂકી દેવાથી / ઝરણું શબ્દ થઈ શકતું નથી.' પણ એ તો કવિની યુક્તિ છે. ભવિષ્યમાં જ્યારે 'મનની / શેવાળ પર ઝમતા સાંજના આકાશની / જીભ પર છલકાતા સફરજનના ઝાડની / નખની નીચે ઊગતા તારાની' કવિતા લખવા માગે છે. પણ તેમણે દરિયાની, ટ્રેનની, જીવનની નગણ્યતાની જે રચનાઓ કરી એ રચનાઓ માટે જે અનંત યાત્રાઓ કરી તેની કવિતા ધરી દીધી છે. એક રીતે તો આવા વિષયો ઉપર કવિતા લખવી એ જ એક મોટો પડકાર અને તે પણ કોઈ શબ્દરમતો, અલંકરણના જાદુઈ પ્રભાવ કે એવી જાણીતી બનેલી પ્રયુક્તિઓ

વિના નીતિન મહેતાએ આ પડકાર ઝીલ્યો અને તેમાં તેમને ખાસ્સી સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. કવિતાવિષયક કાવ્યો કરવામાં ઘણાં બધાં જોખમો રહ્યાં છે. આવી રજૂઆતની 'દ્વિધા'માં વિડંબના થઈ છે – 'વર્ગમાં જઈ ખાંસી ખાતાં ખાતાં બોલું છું, / કવિતા અસ્તિત્વ છે.' સર્જન પ્રક્રિયા વિશે કવિતાઓ કરવાના ઉધામામાંથી – સાચા અને ખોટા એમ બંને ઉધામામાંથી – કવિ પોતાની જાતને સેરવી લે છે. 'શબ્દનિર્વાણ'માં રાત્રે પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે અને છેલ્લી રચના 'એકરાર'માં પણ પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે, પણ એ પંખી કયું ? 'અડધી રાતે પાંપણો પર બેસી / જતા દરિયાને / મારી હથેળીમાં મૂકું છું / પણ તે પારાની જેમ દડી જાય જાય છે ચૂપચાપ / દીવો બૂઝાવ્યા વિના / પુસ્તકમાંથી / ખાલી આંખે / ઉઘાડા પગે ચાલી નીકળું છું.' આ બીજા સંગ્રહ માટેની પૂર્વભૂમિકા છે અને એની આતુરતાથી રાહ જોઈએ.

—શિરીષ પંચાલ

૫

(આલોકના [વિવેચન] લેખક : રાધેશ્યામ શર્મા, પ્રકાશક : પોતે. વિતરક : રન્નાદે પ્રકાશન : ૨૩૪૫, મહાલક્ષ્મીની પોળ, રાયપુર, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧. કિંમત : ૩૫-૦૦ રૂપિયા.)

આજે લેખકો વધી ગયા છે પણ વાચકો ઘટી ગયા છે જે લખે છે તે લખે જ છે, વાંચે છે ઓછું. જેમ બહુ લખનારાનું સન્માન થાય છે તેમ શ્રેષ્ઠ વાંચનારાનું સન્માન થવું જોઈએ. જે લખે છે તે તો પોતાના લેખન પર જ મુગ્ધ ને મુસ્તાક હોય છે એટલે બીજાનું વાંચવામાં અહમ્ ઘવાય છે. સમકાલીન સર્જનોને નહીં વાંચનારા કોઈ મહાન કે પ્રાચીન ગ્રન્થોના અધ્યયનમાં પડ્યા છે એવું પણ નથી. ટૂંકમાં, લેખન થોકબંધ છે વાંચવાનું સંપૂર્ણ બંધ છે. આ સંજોગોમાં પ્રગટ થતા રહેતા સમકાલીન લેખનનો મોલતોલ કરવાનું કામ છાપાઓમાં અવલોકનો લખવાની જેમની જવાબદારી છે તેમને માથે આવી પડે છે. શિરીષ પંચાલ જેવા એકબે અપવાદોને બાદ કરીએ તો છાપાનાં અવલોકનો બહુધા છાપાળવાં જ બની રહ્યાં છે. છાપામાં બેઠેલા માણસો અથવા કટારલેખકના અંગત સમ્બન્ધો કોલમો વડે દુર્ગન્ધ મારતા જણાયા છે. પરિસ્થિતિ સાવ ખાડે ગઈ છે તેવે વખતે સામ્પ્રત સાહિત્યની

વિવિધ કૃતિઓ વિશે ઉમળકાભેર 'વાંચીને' લખવું એ વિરલ ઘટના ગણાય. રાધેશ્યામની 'આલોકના'ના લેખો ટૂંકા ટૂંકા છે. જે કૃતિઓ વિશે તેમણે લખ્યું છે તે કૃતિઓના વિગતપૂર્ણ અભ્યાસો કે સમીક્ષાઓ તેમાં અલબત્ત નથી, શૈલી વાર્તાલાપી છે. લખતી વખતે પૂરેપૂરી સભાનતા પ્રવર્તતી જણાય છે. શબ્દોના પ્રયોગો, વાક્યોની રચનાઓ, વિરામચિહ્નોનો ઉપયોગ તેમ જ કાકુ પરત્વે લેખક ક્યાંય અનવધાન દાખવતા નથી.

ઓગણત્રીસ કૃતિઓ વિશેનાં ટાંચણો અહીં છે. 'ટાંચણ' શબ્દ હું ડેરોગેટરી સેન્સમાં અહીં નથી વાપરતો. 'ટાંચણ' કહેવા પાછળનો મારો આશય એ છે કે અહીં જે તે કૃતિના ધ્યાનપાત્ર અને બળવાન એવા અંશો તરફ ઇશારાઓ કરવાનું લેખકે તાક્યું છે. એ અંશો પર વધુ વિચારવાનું કામ ભાવક માટે બાકી રહે છે. દહેશત એ છે કે મૂળ જે છાપા કે સામયિક માટે આ લખાણું હશે તે છાપાં / સામયિક પોતે જ આ પ્રકારના મિતાક્ષરી લખાણો માટે જવાબદાર બની રહ્યાં હશે. વળી જે સામયિકમાં લખાય તેના વાચકોને પણ ધ્યાનમાં રાખવા પડે. આ બધું સ્વીકારીને ચાલતા રાધેશ્યામે તેમ છતાં ચર્ચ્ય કૃતિની સાહિત્યિકતાની ચર્ચામાં ક્યાંય કોઈ બન્ધન સ્વીકાર્યું નથી. એમને જે મુદ્દો કહેવો છે તે (અને તે જ) તેમણે અંડરલાઈન કરીને કહ્યો જ છે એ કહેવામાં તેમને વિવિધ મુદ્રાઓ ધારણ કરવી પડી છે જેમકે —

પન્નાલાલની 'માનવીની ભવાઈ'ને ઇટાલીના ઇગ્નાઝિયો સિલોનીની 'ફોન્તામારા'ને પડખે મૂકી તેમણે તપાસી છે. બંને કૃતિના મૂડ અને વાતાવરણમાંનાં સામ્ય તરફ આંગળી ચીંધી છે તો ભગવતીકુમાર શર્માની 'સમયદ્વીપ'માં 'ફૂંક'નો વિનિયોગ વિવિધ સ્તરે થયો છે તે તરફ આંગળી ચીંધી છે અને ફૂંકને Kin-aesthetic imagery–ગતિમાન કલ્પન તરીકે જોઈ છે સાથે જ રચનારીતિની કેટલીક રૈઢિયાળ પ્રયુક્તિઓ પણ દર્શાવી છે. મધુ રાયની 'કાલસર્પ' વાર્તા વિશેની વિગતો, મૂળ વાર્તા જેટલી જ, અટપટી રીતે ચર્ચવાનો પ્રયત્ન લેખકે શા સારું કર્યો હશે એ સમજાતું નથી! ઘનશ્યામ દેસાઈની 'રાણું' રચનાના અંતભાગે આવતા 'તો' પ્રયોગનું અર્થદૃષ્ટિએ કેટલું વજન છે તે તેમણે દર્શાવ્યું છે. આધુનિકતાનાં તત્ત્વોથી ખચિત એવી આ બે વાર્તાઓનાં રસસ્થાનો ક્યાં છે તે અને વિગતોની ગોઠવણી તેમને કેવી રીતે નીપજાવે છે તે દર્શાવવાનો પ્રયાસ ઘનશ્યામ અને મધુ રાયની વાર્તા – નિમિત્તે થયો છે. કિશોર જાદવની કૃતિ 'અસ્તિત્વ ઊનતાના પૂરમાં' પ્રગટતી 'અસ્તિત્વ દ્વારા જ અસ્તિત્વ રહિતતા'ની paradoxની સ્થિતિનું આલેખન થયેલું તેમને

લાગ્યું છે. કિશોરની વાર્તાઓનું sophistication, Juxtapostion, Fatalistic tone વગેરે કેવી રીતે સમગ્ર કૃતિના બંધારણમાં ફંકશન કરે કરે છે તેની સવિગત ચર્ચા થઈ છે. ઉમાશંકર, પંડિત સુખલાલજીની ચરિત્રાત્મક કૃતિઓમાં ચરિત્રગત વ્યક્તિઓનાં શબ્દચિત્રો અને લેખકના વ્યક્તિત્વની ઉપસતી રેખાઓને અનુલક્ષીને નોંધપાત્ર બાબતો લેખક તારવે છે. પન્નાલાલની નવલકથા 'પ્રણયના જૂજવાં પોત'ને વિશે લખતાં પન્નાલાલની નવલકથાકાર તરીકેની નબળી કડીની વાત રાધેશ્યામ પોતાની રીતે કરે છે. દાખલા તરીકે—

"શરાબ છોડ્યા પછી એકવાર જગત મનશિથિલ થઈ કબાટમાંથી શીશી લેવા હાથ લંબાવે છે અને જે ઢબે મીરાંનો અવાજ પાછળથી સાંભળે છે એ પ્રસંગ પન્નાભાઈ એક વેળા હિન્દી ફિલ્મો સાથે ઠીક સંકળાયેલા હતા એનું તીવ્ર સ્મરણ જગવે છે." (પૃ. પર–પ૩)

પન્નાલાલ ફિલ્મી ઢબના આલેખનમાં સરી પડે છે તે કહેવા માટે લેખકે ઉપરનાં વાક્યો પ્રયોજ્યાં છે. તળપદી ભાષામાં કહેવાય છે તેમ "વાતમાં ને વાતમાં લાત મારી દેવા"ની કળા રાધેશ્યામને સહજ છે,

મડિયા, જયંતિ દલાલ વિષેનાં લખાણો રસળતી શૈલીમાં ચાલે છે. તો 'ચિન્તયામિ મનસા' નામના સુરેશ જોષીના વિવેચનગ્રંથની વાત કરતાં તેઓ આરંભમાં પશ્ચિમમાં પ્રવર્તતી વિવેચનની સ્થિતિને ગુજરાતી વિવેચના સાથે સરખાવતાં એક વાત નોંધે છે કે—

'ત્યાં ગેને વેલેક જેવા–સમગ્ર વિવેચનાત્મક પરિસ્થિતિ પર પ્રકાશ પાડતા રહે છે. અહીં તો આગળની પેઢીના પીઢ અને પ્રૌઢયુક્ત વિષ્ણુપ્રસાદ-ઉમાશંકર જેવા 'કાલજયેષ્ઠ' સાહિત્ય વિવેચકો આપણે ત્યાં કોણ જાણે શાથી બહુધા મૌન પાળે છે' (પૃ.૬૭)

કાલજ્યેષ્ઠ વિવેચકો, જ્યાં પાળવું હોય ત્યાં જ મૌન પાળતા હોય છે એ રાધેશ્યામ ભૂલી જાય છે. સુરેશ જોષીને તેમણે લેખમાં 'વિદ્યાશ્રેષ્ઠ' તરીકે ઓળખાવ્યા છે. સંસ્કૃતિનો વિકાસ પણ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતા ધરાવે છે. તો આ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતાનો વિચાર અને મહિમા 'ચિન્તયામિ મનસા'ના લેખોમાં થયેલો છે.

રઘુવીરની 'પૂર્વરાગ'નું લક્ષણ વધુ પડતો આત્મરાગ રાધેશ્યામને જણાય છે. રઘુવીરનું ગદ્ય શ્લેષ્મિક જેવું છે, પ્રસંગોમાં એકતાનતા છે. પાંખા ને પાતળા કથાવસ્તુને ફુગાવા સ્વરૂપે મૂક્યું છે. ઈત્યાદિ તારણો સાથે ખુદ રઘુવીર પણ અસંમત નહીં થાય. પણ પિનાકિન દવેની 'અનિકેત'ની ચર્ચાને અ

ઉરમાન હેસની પરંપરામાં મૂકે છે તો તેની સાથે તો પિનાકિનભાઈ પોતે જ અસંમત થાય તેમ છે. ભૂપેશ અધ્વર્યુના વાર્તાસંગ્રહ 'હનુમાજી લવકુશ-મિલન'ની નોંધ લેતાં તેની લાક્ષણિકતાઓ, વિશેષો અને આકર્ષક અંગો તરફ નૂકતેચીની કરવાની સાથે જ અપીલ ન કરતી કેટલીક બાબતોનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. 'વિનોદની નજરે', 'દશ્યફલક' (ઉત્પલ ભયાણી) વિશેની નોંધો રસળતી શૈલીએ થયેલી છે તો હસુ યાજ્ઞિકની 'દીવાલ પાછળની દુનિયા'નાં ચરિત્રોની ઓળખ પણ વેધક રીતે અપાઈ છે.

કાવ્યાસ્વાદોમાં સિતાંશુ, રઘુવીર, મફત ઓઝા, ચં. ટો. ઈત્યાદિની રચનાઓનો આસ્વાદ (કદાચ વિદ્યાર્થીઓને ધ્યાનમાં રાખીને) જેટલો પ્રાસાદિક બને છે એટલો નિરંજન, હરીન્દ્રની કૃતિઓનો બનતો નથી. મણિલાલની રચનાની પંક્તિઓમાં ગુલામ મોહમ્મદના 'જેસલમેર'ના પડઘા બહેરાને પણ સંભળાય એવા છે તે તરફ રાધેશ્યામે કાન કેમ દીધા નથી તેનું આશ્ચર્ય.

રાધેશ્યામની એક નોંધપાત્ર લાક્ષણિકતા એ છે કે ગુજરાતી કૃતિની વાત કરતાં, જ્યાં પણ, વાતને બંધબેસતી પશ્ચિમી કૃતિ કે પશ્ચિમી લેખકનું સામ્ય જડે ત્યાં તેનો ઉલ્લેખ અવશ્ય કરવાના જ. જેમ કે અજિત ઠાકોરના કાવ્યની વાત કરતાં આર. એસ. થોમસ અને એલિઝાબેથ જેનિંગ્ઝને તેઓ સ્મરે છે. તો મૂકેશ વૈદ્યની રચનામાં આર્થર બોયર્સને તેઓ આણે છે. આ ઉપરાંત સંખ્યાબંધ વિદેશી ચિંતકો, કવિઓ લેખકોની વાતો આવતી જ રહે છે.

અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓના પર્યાયો પણ તેમણે સુજ્ઞોનું ધ્યાન ખેંચે એવા સક્ષમ યોજ્યા છે. જેમ કે અભિસંધાનિત, [Conditioned]. ગતિમાન કલ્પન [Kinaesthetic imagery] બોલકી [Blatant] સમસ્યા [Enigma] વિભિન્નીકરણ [Differentiation] મહતીકરણ [Magnifying] ગોબરગંધી વિગતો [Sordid detail] અંતર્વર્તી અહં [Intro verted ego], વગેરે.

સરજાતા સાહિત્ય સાથે ગમે તે નિમિત્તે રાધેશ્યામ ભલે પાનું પાડતા હોય તેમનાં પ્રતિભાવો પૂરા સાહિત્યિક રહે છે. શરૂમાં કહ્યું તેમ આજે વાચનારા ઝાઝા રહ્યા નથી ત્યારે વાંચતા રહીને સમકાલીન લેખન વિશે Re-act કરનારા તરીકે રાધેશ્યામને ગણાવવા પડે. એમને પોતાના પ્રતિભાવો છે એ કબૂલ કરવું પડે. હા, એ પ્રતિભાવો ચર્ચાસ્પદ હોઈ છે. એની ગુણવત્તા વિશે મતાંતરો હોય શકે છે એ જુદી વાત.

—વિજય શાસ્ત્રી

એતદ્

વર્ષ ૧૦ અંક ૩ જુલાઈ સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૯

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૧
વર્ષ ૧૦ અંક ૩ જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૯

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/–
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ પીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુજ મુંબઈ–૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ–૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ એચ ૧, અધ્યાપક કુટીર
પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૩૯૦૦૦૨

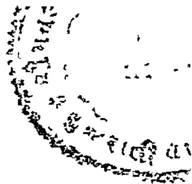
સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૧૦ અંક ૩ : જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૯



સંપાદન
શિરીષ પંચાલ, જયન્ત પારેખ, રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સ્ફટિક અગ્રાવત

વચ્ચોવચ

ઝાંય ઝાંય નીલાં સ્વપ્નો વચ્ચોવચ
કમળ
શ્વેત શ્વેત પાંખોનો દરિયો હિલોળાય આવે ઓરે
ખટુમરી વાસથી પુલકિત નમણું આકાશ વરસી રહ્યું
સાથે ઓરે
કર્ણમૂલમાં રવરવતો ઝંકાર
કમળનું બ્રહ્મરન્ધ્ર ફોડીને શ્વેત સ્વપ્ને
હવે ઓઢી લીધો છે મને
તમે
        તમે
                તમે
તમે
તમે તમે તમે
બધ્ધાંય
બોલો છો એ શબ્દો
કમળશ્વેતઅવાજપાંખનીલચહેરોઝાંયઝાંય

રમણિક અગ્રાવત

આલાપ

વિલંબિત ગતિમાં સરતો ઘેરો ત્રિતાલ
વળી વળીને ઊભરતા મન્દ્ર ધ્વની કુમાશ
દિવસો દિવસો
　　　　　　અનવરત દિવસો
મારામાં આવી
　　　　　　મારામાંથી જાય દિવસો
દેહરાત્રિનું પરછટ આકાશ ચીરતો
કોઈ તારો ખરે
ચોળી હથેળામાં વારે વારે જોયા કરું હજી
આંસુને નામે કોઈ સ્મરણ ઝરે
ધીમું ધીમું ગરજતો દ્રુત ત્રિતાલ
ખખળતો રણકતો નાદ સા
ગોટગોટ જાંબલી સ્વપ્નોમાંથી અવતરતો સા...
હળવેથી ઊતરે બદામનું ઘેરું કેસરી પાન

૧

કાનજી પટેલ

કહે છે

કહે છે—
જનક જનનીએ
દેશકાળથી ઊફરાં જઈને
માંડ્યાં આધાન.
ગુરુએ પાઠશાળાના પાટડા પર
ને ભીંતોએ
આળખ્યાં દિશા ને ખૂણા.
જનમથી ઝમ્યા કરે કાળ
દિશા ને ખૂણાથી
તાણા શેના વળી વાણલા,
વણાય કંઈ પેર પોત.
જળને રુદિયે ઊઠતી,
ઊંડી રટણા ઊંડી.
સૂર આજ થયા ગાભણા
એવાં દેશ અને કાળ.
જળ, અંધાર અને વાયુડા,
આ આભ, ધરતી ને તેજ
ભેરાં ઓરાં થજો એક કે
આળ્યા ગરભજળ ઝમી ફૂટપના
સટપટિયા અણસાર.

કાનજી પટેલ

શૂળ

જળમાં આંખની હોડકી તરતી ;
પાળ સહેજ કેડવંકી થઈ.
આંખજળ વહી પહોંચ્યાં મેદાનમાં.
રાવટીઓ નાખી.
ટોચ તળ પાતાળમાં
વેરાઈ જવાનું વહેંચી લીધું.
ભાલનો ગંધચરુ
અંધારામાં ઊડ્યો.
ચડ ખાલીખમ.
કૂખ તો ઊકળતી દેગ.
સંકોરો અગ્નિ.
પવનથી ઠાઠાનો પોટો ભર્યો.
વાયરો પીને રાડ કરી.
હાથ ખાંડીને ક્રાધી રાખ
રાખ ફૂંકારો પેટમાં.
પેટ દેશે રાતું જળ
રાતા જળથી ભરિયાં ભાંડ
ભાંડ ઉતાર્યાં ટેકરે
ટેકરે દીધું શૂળ
શૂળ મેં તને
તેં મને શૂળ.

ઉશનસ્

સર્ગ એક મુકાબલો

કોણ છે તું ? છે તું કોણ ? તું હે ભાષાતીત રજબીજ !
મારે રુધિરે કે ચમકતી કોઈ તારા–પારાકણી ;
કવિતા શી અનુભવું તને, પણ તું તો છટકણી
ભારે; મારે હાથ ના'વે કદી, પકડી કે છટકી જ...
હું તો માત્ર કવિ, બેઠો મૌન સિંધુતટે ગલ નાખી
તારી અનંત પ્રતીક્ષામાં, છે એક આ તો મુકાબલો;
અને મારી પાસે માત્ર ભાષા શબ્દ, અર્થનો કાફલો,
સામે તું તો અવસ્તુ જ, પૂરી દેખીયે ના, માત્ર ઝાંખી,
ગલમહીં શબ્દ કોઈ પકડાયે; લાગે ભારે ભારે,
ત્યારે ત્યારે ઊંચકીને જોઉં : ઓ રે અર્થભાર કષ્ટ !
ઓરે, શબ્દ વડે સીમિત તું ઓરે ભાષા અડયે ભ્રષ્ટ !
આ તું છે જેને મેં અનુભવી, સેવી હતી ? ના રે, ના રે;
વળી પાછો મુકાબલો : આપણે બે નવેસર દ્વંદ્વે,
તું છટકણી, હું સૂક્ષ્મતર ચીપિયે સજ્જ નૌછંદે.

જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૯

મનહર મોદી

કલમ કાતર અને ખડિયો

કલમ કાતર અને ખડિયો
કોણ બળિયો
ખેલ ખેલે છે આવા
મારી સાથે ?

સપાટ ભૂમિ પર
ગોળ ગોળ ગબડવાનું હોય
દડો બનવાનું હોય
ક્રિકેટ રમવાનું હોય
હારવાનું હોય
જીતવાનું હોય
અને પાછા તટસ્થ રહેવાનું હોય
તો વળી
વરસાદ પડતો જ ના હોય
છતાંય
એની કલ્પના કરીને
રિયાલિટીમાં છબ છબ કરવાનું હોય
પલળવાનું હોય
થરથરવાનું હોય
વાહ ! ક્યા બાત હૈ !
એ તો અમે.

કોઈના નાકની ચુનીમાં
કાનના એરિંગમાં
હાથના કંકણમાં
અને હચકમચક ચાલની અલપઝલપમાં
કેટલાં ચોમાસાં વહી ગયાં
એનો અંદાજ બહુ બહુ તો
કાલિદાસનો યક્ષ આપી શકે
અથવા એથી વિશેષ કહું તો
આજના સંદર્ભમાં
મારી કલમ કાતર અને ખડિયો
કલમની અડોઅડ કાતર છે
અને કાતરની લગોલગ ખડિયો

પવન ફુંકાયો
અને ઢોલ ઢબુક્યો હેતભીનો
એવો કે ક્યાંક કશુંક કપાતું હોય
એનો અવાજ થયો
જોયું તો—
અરે,
સાંભળ્યું તો—
મારી વહાલી કલમ
કાતરને કાપવાનો
પ્રયત્ન કરી રહી હતી!

ખડિયો સહેજ હચમચ્યો
અને આઘોપાછો થયો.
થોડી ક્ષણો પછી
બધું યથાવત્
વળી પાછું શરૂ

મારો બેટો ખડિયો!
કહેવું પડે!
એ કાતરને ગલીપચી કરે છે

અને કલમને ઉછેરે છે
એકની સામે બીજીને મૂકી
બેયને ધીરે ધીરે હાથું હાથું
હનુમાનજીને મંદિરે
ત્યાંથી મહાદેવજી પાસે
અને છેલ્લે
કાળી ભદ્ર માતાની નજીક લઈ જઈ
તાજા નારિયેળની માફક
વધેરે છે
પાણી પીએ છે
અને શેષ ખાય છે

કલમ બિચારી ઊંવાં ઊંવાં
એનાં
ખખડે રૂંવાં રૂંવાં
એ વિચારે છે :
મારો જન્મ ક્યાં અને કેવો ?
મારી ડાબી બાજુ સાવ ખાલી
અને
જમણી તરફ,
બે—બે પાડોશી
લજોલગ અને અડોઅડ
એક કહે : હું
બીજો કહે : તું
એ બેયની વચ્ચે 'નેકો બાબા' નામનો
ફૂવરછંદી પવન
ફરફરે
એની મરજી પડે તો ગરમ
અને નહીં તો નરમ
કલમની બાપડીની વાતનો સાર
ગરમ—નરમ.
એને જ્ઞાન લાધ્યું.

કરમની ગતિ ન્યારી છે
ધરમની મતિ ન્યારી
કલમની એક
કાતરની બીજી
અને ખડિયાની ત્રીજી
ત્રણેય ભેગી થઈને જે બને
જે વહે જે સહે જે કહે
તે કયા ન્યારી
એ સમજવા દિવસ અને રાત
એક સાથે જોવાની છે મારી તૈયારી
હે વિધાતા !
હે બ્રહ્મા !
હે જે કોઈ શક્તિ હોય તે !
પ્રગટ થા
અને કર મુકાબલો
અથવા કબૂલ કર
કે કવિશ્રી મનહર મોદીએ
એમની
અપૂર્વ ક્ષણોમાં
જેનું સર્જન કર્યું છે
એ
કલમ કાતર અને ખડિયો
એક વિરલ
અને અદ્‌ભુત રચના છે
કલમ કાતર અને ખડિયો
એક સાથે જન્મ્યાં છે
કલમ કાતર અને ખડિયો
એક સાથે જીવે છે
કલમ કાતર અને ખડિયો
એકસાથે ટકી રહેવાનાં છે

૧૭-૬-૧૯૮૮

રાધેશ્યામ શર્મા

મજૂસ

મકાન અને મજૂસની વચ્ચે
કાચબો અને સસલાની દોડસ્પર્ધા
યોજાઈ ગઈ.
સસલાની જેમ મકાન દોડ્યું,
—વહેલેરું ગિરવે મુકાઈ ગયું
મજૂસ હજુ છેલ્લા ઓરડામાં
એક પૈંડું ખોઈને
એક ખડું...
ત્રણ પૈંડાં પણ સંકોચી લેશે.
કૂર્મવત્.
દાદીના જરઠ હાથની આંગળીએથી
પટારો ઉઘડવાનો ભેદી અવાજ
પચાસ સાલ ભેદીને આવે છે
ને મારી જીભ પર
દાણાદાર ઘીની કરકરી સોડમના
દીવા, દાઢની આજુબાજુ
ઝગમગે છે.

બાપદાદાની પેઢીની જેમ
પીળા પીળા થતા જતા
છતાં શુદ્ધિ જાળવી રહેલા
સુવર્ણાલંકારોની શેહશરમે
ઓરડાના અંધકારને ક્યારેક
બપોરે નળિયામાંથી ઝમતાં
ચાંદરણાં જ શૃંગાર કરવા
તસ્દી લે છે...
વૅકેશનમાં જ મકાન
ખૂલે ત્યારે
કબીલા સમક્ષ
મંજૂસને હું
બત્રીસ પૂતળીઓ વગરનું
સિંહાસને કહું છું.
ઉત્તરાવસ્થાએ
સાહચર્યોની ધન્ય સવાર
અહીં જ ઊગે છે.
મંજૂસનો હું
આજનમ દેવાળિયો છું.
આ ન હોય મંજૂસ
છે વરવી પરંપરાનું વિસ્તૃત
સમૃદ્ધ દિવાસ્વપ્ન
અતિવૃદ્ધ સહીચૂસ !

પીછેહઠ

મારા તરફ પરત થવા
મેં પ્રિયતમાની
બંકિમ લટના તોરણવાળા
સિંહદ્વારનો આશ્રય લીધો
પણ ત્યાં તો
સમુદ્રસ્થ જહાજમાં રૂંધેલા
સરકસના વ્યાઘ્રોની
નહોરશૂન્ય ગર્જનાઓ
સાંભળવા મળી.
મરચું પણ આરોગવાને
અશક્ત એવા નપુંસક
શુકસ્વરથી
સોનાનું પાંજરું
પ્રતિબદ્ધ.
હવે ઝરૂખે ઊભી રહી
લટને ઊંચે તાણી લઈ
તે ભીના વાળ ઓળે છે.
બધું ઊભું ઊભું દીસે—
મારા માનસતરંગ વિશે.
બેસવા માટે પર્યંક નથી
આડા પડવા કો' અંક નથી
માનુનીમઢ્યા સહસ્ર સ્તંભ
હું ગણી શકતો નથી
મધુમાધવીના મદને
હું વણી શકતો નથી
તેથી મારાથી છેટા પડ્યો.

આણુજીવન મહેતા

ખંડ-આખ્યાન

૧ આ ખભા ઉપર લે ખાંભી ખોડ
ના, નજર નહીં પણ નાભી ફોડ
લે લેખણ ને લખ, લીલા લહેર
પી જળ, પહેલાં ફાક હાડ-વહેર
જન્મે જંગલા ને જાત ડફોળ
ચડયા ચોક પર બાંધી મીંઢોળ
ચોપટ ગામ ને સુનમૂન શેરી
વા ભેળા ફરે પડછાયા થૈ વેરી
લખ ચોરાસીમાં ઓછો એક-
-ઉકેલું હોમી કવચકુંડળ છેક
ખભે ચાઠા શું સિમાડે શહેર
બણબણ માખી બખ્તર પહેર
છળકપટ પછી આવે છીનાળવું
ચોતરફ વમળ, વચ્ચે ક્યાં રોપાવું ?
૨ બેઉ ગલોફે ગાલી ગોળ
લોક મધમીઠી વાતે તરબોળ
અગડમ્ બગડમ્ આ આકાશ
ભીડ મુઠ્ઠી ને લે ઊંડા શ્વાસ
કાલ પરમ દિ' તો કાળ થયો
વ્યાકરણ હવે વેતાળ ભયો
આ જ તો ઘરમાં દીવી બાળ
અંધ ભીંત છત ને અજવાળું લાળ
કરમ-સિંહની પીઠ પસરાવી
છાતી ફાટતાં ઉધરસ આવી
કાંધે કુહાડી કૂખે કિરપાણ
જીવતર વચ્ચ વરતાવી આણ
સમંદર જળમાં ઝાકળ ભેળવ
ભરતી ઓટ આંક હવે તું મેળવ.

જુલિયો કોર્ટાઝાર

અનુ. શિરીષ પંચાલ

બે ભાગ

તેણે થોડા દિવસ અગાઉ જ એ નવલકથા વાંચવાની શરૂઆત કરી હતી. વચ્ચે કેટલીક ધંધાદારી મુલાકાતોને કારણે નવલકથા બાજુ પર મૂકી દેવી પડી હતી. ટ્રેનમાં બેસીને તે પોતાની જમીનજાગીર જોવા જઈ રહ્યો હતો ત્યારે ફરી હાથમાં લીધી હતી. તેણે ધીમે ધીમે પોતાની જાતને વસ્તુસંકલનામાં ચરિત્ર-ચિત્રણમાં ખોવાવા દીધી. તે દિવસે મુખત્યારપત્ર લખ્યા પછી અને જાગીરના વહીવટકર્તાની સાથે સંયુક્ત ભાગીદારીની વાત ચર્ચા પછી તેણે ફરી પોતાના અભ્યાસખંડમાં બેસીને નવલકથા હાથમાં લીધી. અભ્યાસખંડ ઓકનાં વૃક્ષોવાળા બાગમાં પડતો હતો. પોતાની માનીતી આરામખુરશીમાં શરીર લંબાવીને, બારણા તરફ પીઠ કરીને તે ડાબા હાથ વડે લીલા વેલવેટની સપાટીને સ્પર્શ કરતા કરતા નવલકથાનાં છેલ્લાં પ્રકરણ વાંચતો હતો; કોઈની દખલગીરીની શક્યતાના વિચારે પણ તે ચિડાઈ જાત. સહેજ પણ પ્રયત્ન વિના પાત્રોનાં નામ અને તેમની માનસિક છબિઓ તે યાદ રાખી શક્યો હતો. નવલકથાએ તરત જ તેના પર ભુરકી નાખી દીધી હતી. આસપાસની વસ્તુઓથી ધીમે ધીમે પોતાની જાતને મુક્ત કર્યાનો વિચિત્ર આનંદ તેણે માણ્યો; સાથે જ ઊંચી પીઠવાળી એ ખુરશીના લીલા વેલવેટની ગાદી ઉપર પોતાનું માથું નિરાંતે ટેકવવાનો આનંદ પણ તેણે માણ્યો. તેને ખબર હતી કે જરાક હાથ લંબાવે તો સિગારેટ લઈ શકાય. એ અદ્ભુત બારીઓની પાર ઢળતા બપોરનો પવન બાગમાં ઓક વૃક્ષો હેઠળ સેલારા મારી રહ્યો હતો. નાયક-નાયિકાની ભયાનક મૂઝવણોથી ભરેલા એકેએક શબ્દ દ્વારા તે ખોવાતો ગયો અને હવે પાત્રોની રેખાઓ પૂરેપૂરી સ્પષ્ટ થઈ, રંગ અને ગતિ તેમાં પ્રગટયાં. પર્વતમાં આવેલી કેબીનમાં નવલકથાની પરાકાષ્ઠારૂપ છેલ્લી ઘટનાનો તે સાક્ષી બન્યો. પહેલાં ત્યાં અસ્વસ્થ નાયિકા આવી ચઢી, પછી નાયક આવ્યો. ઝાડની ડાળીના ઉઝરડા તેના ગાલ પર હતા. તેણે ચુંબનોથી અદ્ભુત

રીતે વહેતું લોહી બંધ કર્યું. પણ તેણે એ સ્ત્રીનાં આલિંગનો અવગણ્યાં. સૂકાં પાંદડાંઓના વાતાવરણથી કે જંગલના છૂપા રસ્તાઓથી રક્ષાયેલા આ સ્થળે તે કોઈ ગુપ્ત ભાવાવેગનો વિધિ કરવા આવ્યો ન હતો. તેની છાતી સરખી રાખેલી કટાર હૂંફાળી થઈ અને તેની નીચે ઢાંકી રાખેલી સ્વતંત્રતા ઉછાળા મારવા લાગી. વાસનાના સ્પર્શવાળો, અંદરથી સ્ફુરેલો સંવાદ સાપોલિયાંની જેમ સળવળવા લાગ્યો; તમને એમ જ લાગે કે અનંત કાળથી આ ઘડી પૂર્વનિયત હોવી જોઈએ. નાયકની કાયાને થતાં ગાઢ આલિંગનો જાણે તેને ત્યાં રોકી રાખવા માગતાં હતાં; એ કૃત્યમાંથી તેને વારવા માગતાં હતાં. જેનો વિનાશ કરવો અનિવાર્ય હતો તે કાયાની રેખાઓને ભારે તિરસ્કારથી એ સ્પષ્ટ કરી આપતો હતો. તે કશું જ ભૂલી ગયો ન હતો. ઘટના સ્થળે તે હાજર ન હતો તેનાં પ્રમાણો, અણધાર્યાં જોખમો, સંભવિત ભૂલો- હવે પછીની એકેએક ક્ષણનો ઉપયોગ ખૂબ જ કાળજીથી વિચારી રાખ્યો હતો. ઠંડે કલેજે બબ્બે વાર વિચારી લીધેલી આ બધી વિગતો ભાગ્યે જ ચૂકી જવાઈ હતી; પછી હાથ ગાલને સ્પર્શી શકે. હવે અંધારું થવા માંડ્યું હતું.

હવે તેઓ એક બીજા સામે જોતા ન હતા. જે કાર્ય પ્રતીક્ષા કરતું હતું તેના ઉપર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને તેઓ બારણા આગળથી છૂટા પડચા. નાયિકાને ઉત્તર દિશામાં જતી કેડી પર જવાનું હતું. નાયક એનાથી વિરુદ્ધ દિશામાં જતા રસ્તા પર ચાલતાં ચાલતાં જરાક વાર ઊભો રહી ગયો અને પાછળ જોયું. તે દોડી રહી હતી. વાળ છૂટા થઈ ગયા હતા અને ઊડતા હતા. તે પણ દોડયો. વૃક્ષો અને વાડ આગળથી તે સરકતો રહ્યો. છેવટે સંધ્યાના પીતવર્ણા ધુમ્મસમાં મકાન સુધી વિસ્તરેલી વીથિકાને તે સ્પષ્ટ જોઈ શકયો. કૂતરા ભસવાના ન હતા અને ન ભસ્યા. આ સમયે પેલો વહીવટકર્તા ત્યાં ન હોય અને તે ત્યાં ન હતો. પોર્ચનાં ત્રણ પગથિયાં ચઢયો અને અંદર દાખલ થયો. તેના કાનમાં ગાજતા લોહીના પડછંદા વચ્ચે પેલી સ્ત્રીના અવાજ તેને સંભળાતા હતા. પહેલાં તો તે ભૂરી ચેમ્બરમાં પ્રવેશ્યો, પછી એક મોટા ખંડમાં, ત્યાંથી જાજમવાળા દાદર પર. ઉપર બે બારણાં. પહેલા ઓરડામાં કોઈ ન હતું. બીજામાં કોઈ ન હતું. સ્વાગતખંડનું બારણું, હાથમાં છરી, પેલી અદ્‌ભુત બારીઓમાંથી આવતો પ્રકાશ, લીલા વેલવેટવાળી આરામ ખુરશીની ઊંચી પીઠ, ખુરશીમાં બેસીને નવલકથા વાંચતા પુરુષનું માથું. *

---

* 'બ્લો અપ ઍન્ડ અધર સ્ટોરીઝ'માં સંકલિત વાર્તા. અંગ્રેજી અનુવાદ પોલ બ્લેકબર્નની કલમે 'ધ કન્ટીન્યૂટીઝ ઓવ પાર્ક્સ' નામે.

ભીખુ કપોડિયા

કાગળમાં ન ઊતરે કળતર

મારી સર્જન પ્રક્રિયા/પ્રવૃત્તિ વિષે અને એના થંભી જવા વિષે સમકાલીન વતી રમેશભાઈ (ઓઝા)એ લેખની માગણી કરી ત્યાં સુધી તો હું મને એમ જ મનાવતો હતો કે આપણે હજી કંઈ કાવ્ય-નામ પ્રદેશમાંથી હદપાર થયા નથી કે હદપારી વહોરી લીધી નથી એટલે ક્ષણ માટે તો એક સખસખું પસાર થઈ ગયું, પણ અંતે લિજ્જત આવી ગઈ. થંભી ગયા છીએ ને પ્રક્રિયા પ્રવૃત્તિ અટકી ગઈ છે. બલકે નોબત વાગી ગયાની જાણ થઈ એવી આ ક્ષણે મનમાં એક સંવાદ અમસ્તો સળવળી ઊઠ્યો: આપણે વળી કેંદીના કવિતાનગરમાં પ્રવેશેલા? અને પ્રવેશેલા તો કેંદીની હદપારી ભોગવી રહ્યા છીએ કે હદપારી વહોરી લીધી છે? ખેર, પ્રશ્ન પુછાયો જ છે તો અને થંભી ગયો છું એમ આ પત્ર દ્વારા પાકું થાય છે તો હાલ તો હું મારા ગયા સવા દાયકા પહેલાંના ગાળામાં જે થોડુંક (મુખ્યત્વે કાવ્યો) લખાયું ને છેક હમણાં ગ્રંથસ્થ થઈ બહાર પડ્યું એવે વખતે—કહો કે એની પડછેની પ્રક્રિયા કે પ્રવૃત્તિ વિષે થોડી વાત કહીને જો કોઈ ક્રમ લાગે કે હોય તો એ પ્રમાણે એના પરિણામરૂપ થંભી જવાના માઈલ સ્ટોન સુધી આવ્યાનો આલેખ દોરવા પ્રયત્ન કરું.

સર્જન એ દૈવી આવિષ્કાર કે પ્રેરણા છે એમ તો છેલ્લા દાયકા સુધી ક્યાંક ને ક્યાંક વાંચ્યાનું કે સાંભળ્યાનું યાદ છે. હું એ બાબતે વિવાદમાં ઊતરવાનું ઓછું પસંદ કરું. મૂળભૂત રીતે વ્યક્તિ માત્ર સર્જક છે. એક યા બીજા માધ્યમ દ્વારા એક યા બીજી રીતે એ વ્યક્ત થતી હોય છે. વ્યક્ત થવું કોને નથી ગમતું! બીજને ફૂલ દ્વારા, તારને તરંગ દ્વારા, માતાને શિશુ દ્વારા...અરે, સુરેશ જોષી કહે છે તેમ 'ઈશ્વરનેય વ્યક્ત થવાની લીલા ગમે છે'...તો આપણે તો એવું ફરજંદ! તો અનિવાર્યતયા વ્યક્તિ માત્રમાં આ શક્તિ પડી હોય

છે. આ શક્તિને અનુભૂતિનું સિંચન મળતાં એ ફોળી ઊઠે છે ને પછી તો એ યોગ્ય માધ્યમમાં ઢળે છે કે ઢળાય છે. પણ અનુભૂતિ અને એનું કોઈ માધ્યમમાં પ્રગટીકરણ—આ બે વચ્ચેની ક્ષણો ક્યારેક સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મરૂપે પણ અનેકગણી હોય છે. તો ગણી શકીએ એટલી અલ્પ પણ. જ્યાં અનેકગણી ક્ષણો છે ત્યાં કશુંક ચિત્તમાં વલોવાઈ સંકુલ/સમૃદ્ધ બનતું જાય છે ને જ્યાં ગણી શકીએ એટલી અલ્પ ક્ષણોનો ગાળો પડે છે ત્યાં સર્જન એક અવતરણરૂપે/ઉદ્‌ગારરૂપે આવે છે. આ આખીય વાત હરકોઈ સર્જક માટે સહજ છે એમ મારે માટે પણ ખરી. તો ક્યારેક મારી બાબતમાં એમ પણ બન્યું છે કે અવતરણરૂપે ડાયરીમાં ઊતરેલી કૃતિ જ્યારે બે, કે ત્રણ વાર સમયાંતરે કરીને વાંચી છે ત્યારે એણે એથી ઊલટો અનુભવ પણ કરાવ્યો છે. મૂળ અનુભૂતિનું સ્મરણ ન રહેતાં વાંચતાં વાંચતાં જ કોઈ નવ્ય અનુભૂતિ લાધ્યાનું પણ બન્યું છે. ત્યારે અનુભવ અનેક પરિમાણી પણ બની ગયો છે. એટલે પ્રથમ અનુભવ—પછી અવતરણ કે પ્રગટીકરણ એવો ક્રમ એ જડબેસલાક નથી કે અનિવાર્ય પણ નથી. તે સાથે સાથે અંતિમ પણ નથી. શરૂઆતના તબક્કે અનુભવનું પ્રમાણ-વયના સંદર્ભે ઓછું હોય છે એટલે એ ગાળામાં વાંચન કે કૃતિના પ્રત્યક્ષ સંપર્કનો પ્રભાવ સીધો પડે એ સ્વાભાવિક છે. પછી કાળક્રમે સૂઝ ખીલતી જાય એમ નાની અમસ્તી બાબત કે અનુભવ ઉદ્દીપન બની રહે. એ પછી જે સર્જ્ય એમાં અનુભવની તીવ્રતા અને સચ્ચાઈની માત્રા વધી જાય. તો એથી ઊલટું ક્યારેક કોઈ કાવ્ય એક શબ્દ કે પંક્તિરૂપે ચિત્તમાં ઝબકીને વિસ્તાર પામ્યું છે, તો ક્યારેક એક શબ્દ કે પંક્તિ વાગોળી વાગોળીને ઉપયોગમાં લીધી છે. અહીં વાગોળવાનો અર્થ ઘડતરના અર્થમાં લઈ શકાય ને વળી જચે તો એના અંતિમ પરિણામનો કલા-આકૃતિ સાથે થોડોક સંબંધ સ્થાપી શકાય. પણ નિખાલસપણે કહું તો કાવ્યસર્જનના આવાં પ્રસંગ જ્યાં સાંપડ્યા છે ત્યાં બધી જ વખતે મારી કાવ્ય વિષેની આગવી સમજ પ્રમાણેની કવિતા થઈ જ છે એમ મેં માન્યું નથી. સારો પાંચીકો હાથે ચડે ત્યારે બાળક એને ઝટ છોડી શકતું નથી. એનું મમત્વ એટલું બધું હોય છે કે સીધું મોઢામાં મૂકી દઈ વણકલ્પેલી આફતને નોતરે છે એમ ક્યારેક મમત્વને લઈને નબળી કવિતાઓ પણ કંતાઈ છે. એ કાવ્યોનો એક વ્યાયામ લેખે, નિસરણીરૂપે ગણવાં જોઈશે.

સર્જન માટેના વાતાવરણને પણ એક મહત્ત્વનું ગણવામાં આવ્યું છે, આ બાબતે મને હમેશાં લાગ્યું છે કે અનુભવનો ખટકો લાગે છે અથવા મીરાં કહે છે, "લ્હે લાગી છે મને ઠેકની રે" એવું થાય છે ત્યારે કયા વાતાવરણને યાદ કરવું ! મને કોઈ સ્થૂળ, કીમતી અસબાબ કે ટેબલ-ખુરશી સારી લેખણની

અનુપસ્થિતિ વર્તાઈ નથી. કવિ તો વાતાવરણ સર્જી આપે, એને વાતાવરણ શું સર્જવાનું હતું! મોટા ભાગની મારી કવિતાઓ સિલાઈ કામનાં પાંચ-સાત ચાલતા સંચાઓની ઘરઘરાટીમાં આઠ બાય આઠની દુકાનમાં રહીને લખાઈ છે. સદ્ભાગ્યે (!) એ પછી સારા ગણાતા ઘરમાં વસતો થયો છું છતાં ત્યાં ઝાઝું લખાયું નથી. અહીં વાતાવરણને એના પોતીકા અર્થમાં સમજી લેવો પડે. રહી વાત પ્રવૃત્તિની. કાવ્ય સર્જનની પ્રવૃત્તિ સિવાય કાંઈ કર્યું નથી. જો એને પ્રવૃત્તિ કહેવાતી હોય તો! માત્ર લખાય તે લખવું. પ્રકાશનના ઝાઝા ઉધામા નહીં. તેમ છતાં શરૂઆતના તબક્કે કોઈ બેલી બને એવું તો મેંય ઇચ્છેલું. કવિ રાજેન્દ્ર શાહ અને પ્રા. જયંત પારેખને મારી કાવ્ય પ્રવૃત્તિના સાક્ષી ગણાવી શકું. કવિ રાજેન્દ્રે શિસ્ત, સંયમના ને શબ્દૌચિત્યના પાઠ શીખવ્યા તો પ્રા. જયંત પારેખ મારામાં રહેલા સર્જકને યોગ્ય રીતે જ ધીરજપૂર્વક, જવાબદારીપૂર્વક, બહાર આવવાનું વાતાવરણ એક યા બીજી રીતે સર્જી રહ્યા. ડોલે બોલે નહિ પણ ક્યાંક ત્રીજે ખૂણેથી એમના મારી કવિતા વિષેના તત્કાલ અભિપ્રાયો આછાપાતળા જાણવા મળે; જરૂર હરખ થાય એવા. તો ક્યારેક મર્માળી ને અમારામાં રહેલા સર્જકને છંછેડી મૂકે એવી મતલબની વાતો પણ અછતી ન રહે, પણ એની પાછળ એમનો આશય શુદ્ધ સાહિત્યિક, એમણે એ વખતના ગાળાના કવિલોક જેવા માતબર પ્રકાશનમાં ઘણી ધીરજને અંતે મંજૂરીની મહોર, કહો કે, મારેલી અને પ્રગટ કરતા રહ્યા. છતાંય ક્યારેક એની વાત થાય ત્યારે જયંતભાઈ પોતે માત્ર નિમિત્ત બન્યાનું જ સ્વીકારે, પણ મારે માટે એ બાબત એક નિયતિ બની રહી. અહીં મુદ્દો એક સાદા અર્થમાં કાવ્યના પ્રકાશનનો—પ્રગટીકરણનો છે. શું સર્જાય એ બધું ય મુદ્રણમાં ઉતારવું જ! મેં મારા કાવ્યસંગ્રહમાં આ વાત લખી છે એ દોહરાવીને કહું તો મુદ્રણ તો વ્યવસ્થા છે! આદિના જમાને એવી કોઈ વ્યવસ્થા નહોતી. શ્રુતિથી જળવાઈ રહેતું જે સચવાય તે સચવાતું ને બાકીનું લુપ્ત થઈ જતું. આ જમાને પ્રકાશનો વધતાં ગયાં એમ માગ-પુરવઠાનો નિયમ પણ બરાબર સચવાતો ગયો. 'લખો તમતમારે અમે બેઠા છીએ ને મેગેઝિન કાઢનારા!' તો એથી ઊલટું 'લખો તમતમારે છપાય ન છપાયની લપનછપન સર્જક ન કરે.' એવું પણ સંભળાયું. દરેક નવ્ય કવિને આમ પ્રગટ થવાનું ગમે. પ્રગટ કરનારા અધૂરી સજ્જતાથી તોલ કર્યા વગર છાપી મારે. અરે. આજે જ તાજી લખાઈ છે એવું ફોન ઉપર કહી કવિતા ભિતરાવે તો બીજા જ અંકમાં એને પહેલે પાને કે જ્યાં વચલી પિન હોય છે તે પાને છાપી મારનાર પણ તંત્રીઓ જોયા છે. આવા તંત્રીઓ પછી કવિને જન્મ આપ્યાનો સંતોષ જાહેરમાં નહીં

તો ખાનગીમાં વ્યક્ત કરે. ઘણી બધી મથામણને અંતે કાવ્યક્ષમ ગણાય એવું કાવ્ય આવા એક તંત્રી તરફથી બીજા જ દિવસની ટપાલમાં આજથી ૨૦ વરસ પહેલાં કશીય ટિપ્પણી વિના પાછું ફરેલું ત્યારે પ્રકાશનમાંથી અને તંત્રીઓની ખરેખરી સૂઝ વિષે મોટી શંકા જાગેલી. હજીય એ શંકા સદંતર નિર્મૂળ થઈ નથી. એ પછી એવા પ્રકાશન કે તંત્રી સાથે છેડો ફાડી નાખેલો તે આજ સુધી તો પળાયો છે. આ વાત મારા કાવ્ય પ્રવૃત્તિને થંભાવી દેવાનાં બીજાં થોડાંક કારણોમાંની એક જે સદંતર ગૌણ/ક્ષુલ્લક છે એ ક્રમિક રીતે સૌ પ્રથમ ઘટી એટલે એને અહીં પહેલાં નોંધું છું.

ફરમાયશથી લખ્યાનું સ્મરણ નથી. માનતો પણ નથી. હા, ક્યારેક મારામાં રહેલા સર્જક પ્રત્યેની આસ્થાના જોરે સાચા અર્થમાં કાવ્ય-મર્મજ્ઞ જેવા એક બે વિદ્વાનોએ "આ કરવા જેવું છે." તેના તરફ ગર્ભિત ઇચ્છા પ્રગટ કરેલી. કારણોમાં પડચા વગર કહું તો એ બાબતનેય ન તો તરછોડી છે કે ન તો એ સાચી પાડી શક્યો છું. ટૂંકમાં, લાગ્યું છે કે લખવું છે ત્યાં પલાંઠી વાળી બેસી ગયો છું. શબ્દ જોરે જીભાજોડી નથી કરી. કઠ્યું છે કે કઠિન લાગ્યું છે ત્યાં એ પલાંઠી છોડીને પગ ખંખેરી ઊભો થઈ ગયો છું. તો આમ મારા સ્વને પામવાની શબ્દની રીતે, શબ્દ મારફતે, શબ્દમાં આસ્થાના જોરે મથામણ કરી જોઈ છે. આટલીજ પ્રવૃત્તિ. સાચી કે ખોટી.

હવે વાત અટકી ગયો છું એમ સનાયું છે એની. આગળ કહ્યું એમ એક વહેણ મળ્યું ને લખાતું ગયું—પ્રગટ થતું ગયું. સાથે સાથે કેટલુંક માતબર વંચાતું ગયું. દુનિયાની કવિતાને વાંચીને પામવાનું ગજું એ વિરલ નહિ તો ય કઠિન વસ્તુ છે અને એ વિરલ કઠિન વસ્તુ મને સુલભ હતી એવું તો કેમ કહું ? પણ જે કાંઈ હાથવગું થયું—અથવા સચવાતું ગયું એ વંચાતું ગયું. એટલે સહજ છે કે ઉત્તમ સર્જનની સામે મોઢામોઢ ઊભવાનું બન્યું. એક વાચક તરીકે કોઈ ઝાઝા પડકારને બાજુએ મૂકીએ (ન મૂકવો જોઈએ) તો પણ એક કાવ્ય લખનાર તરીકે જરૂર પડકાર છે એમ ગણ્યું પણ ખરું આથી સહજ રીતે ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યની ઉત્તમતાનાં માપ–તોલ એક બાજુ ચિત્તમાં દૃઢીભૂત થતાં ગયાં. એ વખતે દુનિયાનું ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્ય સુરેશ જોષી અને એમની પ્રવૃત્તિના પુરસ્કર્તા અને સાથીદારોએ ગુજરાત સમક્ષ મુકવા માંડેલું. આથી એ ગાળાના ગુજરાતી કાવ્યસર્જન પ્રધે અને એથી જ મારી સર્જન પ્રવૃત્તિ અંગે પણ એક પ્રકારની દીનતા-હીનતા અનુભવાતી ગઈ; અને એમ લખવાનો ઉત્સાહ મંદ પડતો ગયો, પણ પેલું ઉત્તમ વાંચવાનો ઉત્સાહ બેવડાતો ગયો. ઘણા

બધાની આ સ્થિતિ થયેલી એ એક હકીકત પણ મને લાગી છે. આથી એમ પણ કહેવાયું કે સુરેશ જોષી અને એ બધાએ ઘણા નવા સર્જકોનાં મૂળિયાં કાપી નાખેલાં ને એવું બધું. હું આ બાબતને નકારું છું. એથી ઊલટું બીજી તરફ ચાર ચાસણીનાં સીંચન દઈ ઘણા નવા કવિઓની નસનસમાં મધુપ્રમેહના બીજ રોપી દેવાની પ્રવૃત્તિ વધવા લાગી. એવે વખતે બે રસ્તા મારા-અમારા માટે ખુલ્લા હતા. કાં તો સુરેશ જોષી જેવા માતબર સર્જક-વિવેચક-વિચારક ચિંતક ને તંત્રીની પ્રવૃત્તિને વેગ આપવો/પુરસ્કારવી કે કાં તો શિયાળવાંની લાળીમાં સૂર પુરાવવો. એવે વખતે કવિ અનિલ (જોષી) નિમિત્તે એક ઘટના પણ બની. અનિલ તો નિમિત્ત પણ કવિ-ગૌરવના હનન સામે લગભગ બધા કવિ-લેખકોએ સ્થાપિત હિતો સામે વેળાસરના પક્વ વિરોધ નોંધાવતો એક સંહિયારો મુસદ્દો બધાં પત્રોમાં છપાવેલો "અમે માનીએ છીએ." એ શીર્ષક હેઠળ, પણ પછી તો મેં કહ્યું તેમ બે રસ્તા સામે હતા. એમાં નિમિત્તરૂપ બનેલો મુરતિયો જ સામે પક્ષે નારિયેળ લઈ (પ્રસિદ્ધિને) વરવા નાસી છૂટેલો. એની પાછળ બીજા પણ આસ્તે આસ્તે સામે ખસતા ગયા. ભલે જેવું હોય એવું પણ આઈધર પબ્લિશ ઓર પેરીશના પૂર્વાર્ધને છૂટ ગણી અથવા એવા કન્વિક્શનને આશરે એમ કર્યું હોય એમ માની લઈએ તો પણ સાહિત્યિક આબોહવાની તંદુરસ્તી સાચવવા જતા ઊલટાની જોખમાઈ એટલું ચોક્કસ. ને કવિ તરીકે સ્વીકારાયેલા કેટલાક માણસ તરીકે નબળા પુરવાર થયાનું પ્રતીત થયેલું. આથી પ્રતીતિને જોરે મેં પહેલો રસ્તો પસંદ કરેલો. આ પસંદગીમાં પ્રહાર કે નકાર ઝીલવાની શક્યતાઓ ભરપૂર, પણ ટકવાના અર્થમાં ટકવું હતું. એટલે લખાતું ગયું એમાં ઘણી ઘણી કાતર ફરવા માંડી, એમ કરવામાં રંજ નહોતો; એ જ પળે ઘડ બેઠેલી કે ઉકરડા ખડકવા કરતાં ઓછું લખીને કે છેવટે નહિ લખીને ગુજરાતી કાવ્યનગરીને બને એટલી શુદ્ધિ બક્ષવી એ ઇષ્ટ છે. અહીં કોઈ અભિમાન નથી કે નથી સુવર્ણસળીનાં ઝાડુ ફેરવી આપણી ગુર્જરી નગરીને સંમાર્જિત કરી દીધાનો દાવો. એટલી વાત પાકી કે શબ્દ જેવા શબ્દ (બ્રહ્મ)ને કાગળ પર પાડવો એ જેવી તેવી વાત નથી. એ બાબત સુરેશ જોષી સર્જિત વાતાવરણે ઘૂંટાવી (ઉમાશંકર કે ભગત આ નથી કરી શક્યા) એટલે દેખીતી રીતે લખાતું ગયું—રંધો ફેરવાતો ગયો ને છેવટે લાગ્યું ત્યાં કાતર ફેરવાતી ગઈ.

આમ ફાલ ઓછો ઊતરે તો સામે પક્ષે લીલો દુકાળ પડ્યો. ગીત, ગઝલ વગેરેથી ગુજરાત ઊભરાયેલું. મામકાં પતાકડાંમાં એનાં પૂર પર પૂર આવેલાં. આપણે તીરે બેસી તમાશો જોતા રહ્યા. તણાવાનો લોભ થઈ જાય એવી વાત

છતાં - એવા 'સાહસ' માટે મન તૈયાર ન હતું. ટૂંકમાં કેટલાક તંત્રીઓની અસજ્જતા, ઉતાવળાપણું, અધકચરી સમજ કે વિપરીત ધોરણો અથવા ખોટા આગ્રહો,-દુરાગ્રહોનો ભોગ બનતી કવિતાને પગરણ ભલે મળતું, પણ કોઈ લક્ષ્ય નહોતું. લક્ષ્યવિહોણી એ દિશાની દોડથી ચેતવાની સવેળા સભાનતા આવી એટલે પણ લખાયું ઓછું ને પ્રગટ કર્યું એથીય ઓછું.

હમણાં છેક વીસ વરસ પછી કાવ્યો ગ્રંથસ્થ પ્રકાશિત થયાં. એક યા બીજી રીતે અમારું પ્રકાશન ઠેલાતું ગયું. પ્રકાશનની વાત કરું તો પ્રકાશકને દોષ દેવો નિરર્થક છે. નફાતોટાની વાત હોય ત્યાં શી અપેક્ષા રાખવી?

પ્રકાશકોના તારણહાર અને ગાઈડ બનેલાઓએ પણ પોતાનાં હિતો સાચવવાં પડે છે. આપણા જેવા જીવને એમની તતૂડી વગાડવાનું ફાવતું નથી, બધે જ નાદુરસ્ત વાતાવરણ! શ્વાસ ક્યાં લેવો? એટલે ચોપિયો ખોસી બેસી રહેવાનું 'સુખ' નોતર્યું. આમાં કોઈકને કશાક સામે કડવાશ પણ દેખાયેલી!

બીજી વાત એ કે કાવ્ય પછી આવે વિવેચન. એ માટે પૂરી અદબ. એ જરૂરી પણ ખરું, બીજા પગથિયાનું ખરું પણ નગણ્ય ન ગણાય. પણ વિવેચને પોતાના પાયા મજબૂત કરવા જોઈએ એવું લાગ્યું છે. આપણું વિવેચન પણ કાંઈક વિચિત્ર લાગેલું. આમ તો આપણું ગુજરાતી સર્જન કાંઈ જેવું તેવું નહોતું. (કવિતા સંદર્ભે શેખ, રાવજી જેવા હતા) છતાં ઉતાવળે આગળ દોડેલા કેટલાક વિવેચકો આયાતી કન્સેપ્ટ્સને વાગોળવા લાગ્યા ને એની બોલબાલા કરવા લાગેલા. આથી બન્યું એવું કે કેટલાક કવિઓ કાવ્યના પરદેશી છોડવા અહીં કોઈ ડયુટી ભરીને બેકાળજીપૂર્વક લઈ આવી અહીંની ભૂમિમાં રોપવા ગયા. એ બધું અનિવાર્યતા થયું હતું એમ માનવું કઠિન છે. વિવેચકોની માગણીને સંતોષે એવાં લગભગ બધાં જ લક્ષણવાળી-ઇઝમવાળી કવિતાઓ થવા લાગી. કવિએ વિવેચકને 'લ્યો, મારી કવિતામાં તમને બધું સાંપડશે —અથવા તમારાં સજાવેલાં ઓજારોને અમે એમ બુઠાં થોડાં થવા દઈશું?' એમ કહી આપણો જવાબદાર કવિ વિવેચકની સાથે તાલ મિલાવતો રહ્યો. ન તો પૂરી આપણી કવિતા પ્રગટી ન આપણું કહેવાય એવું વિવેચન પાંગર્યું. આવી પરિસ્થિતિમાં વિવેચકને માગ્યા મુજબની ખંડણી ભરવા જતાં આપણે ખંડાઈ જવું પડે એની ગંધ આ જીવને થોડી વહેલી આવી ગયેલી. અને જોણું ખંડણી ભરી એ બધી રીતે તરી ગયા! પરિણામે જે કાવ્યો સામે વંચાતાં ગયાં એ જોઈ એવા લક્ષણવાળાં કે એવી છાપવાળા તો ન જ રચવાં એવી ઘેલી તો ઘેલી પણ જીદ પકડી રાખી. આને પણ મારા ન લખવાના/

થંભાવી દેવાના કારણરૂપે થોડે અંશે ગણી શકાય. આ બધુંય થયું/હોવા છતાં અત્યારે આજે જ્યારે વિચારું છું કે કેમ લખાતું નથી તો એનો એક વાક્યમાં ઉત્તર આપવો મુશ્કેલ છે.

સાહિત્યને થોડા વિસ્મય અને કુતૂહલ સહિત પણ શ્રદ્ધાપૂર્વક સ્વીકારેલું. એ વખતે બધું નંદનવન જેવું કલ્પેલું. સાહિત્ય નંદનવન જેવું ખરું એની ના નહીં, પણ એ નિમિત્તે પળોજણો આવી એના અનુભવથી બધું વિરુદ્ધનું જણાયું. અંતે કળા અને વાસ્તવ વિશે વિચારવાનું બન્યું. જે શ્રદ્ધાના બળે કળામાં પ્રવેશેલા એ કળાની પડછે લેખન, પ્રકાશન, પ્રસિદ્ધિ, વિવેચન એ બધી બાબતે એવા અનુભવ કરાવ્યા કે એ શ્રદ્ધા પણ ગામતરું કરી જવાની તૈયારી કરવા લાગી, વાસ્તવની કળા હોય કે કળાનું આગવું વાસ્તવ ? વાસ્તવની કળા હોય તો કયું વાસ્તવ ? અને કળાનું કોઈ સ્વત વાસ્તવ હોય તો એ પણ આંગળી મૂકીને કહી શકાય ખરું કે કયું ?

આમ આ ક્ષણે કાવ્ય કરવા કરતાં કાવ્યમાં શ્વાસ લઈ જીવવું વધારે બહેતર લાગે છે. કાવ્યમાં શ્વાસ લેવાનું ય કળાએ શીખવ્યું છે. એટલે કળામાંની શ્રદ્ધા નિર્મૂળ નથી થઈ એટલું જરૂર કહીશ.

અંતે મારા કવિમિત્ર પ્રાણજીવન મહેતા એના 'કાનો માતર' કાવ્યમાં કહે છે એ ટાંકીને વિરમીશ :

કાનો માતર કરડી ખાધા,
ન બોલવાની લઈને બાધા;
કાગળમાં ન ઊતરે કળતર
જીવ આપણો સૂડો તેતર.

('સમકાલીન'ના સૌજન્યથી)

બાબુ દાવલપુરા

આધુનિક ગુજરાતી નવલકથાના સંદર્ભમાં સુરેશ જોશીની ભૂમિકા*

આધુનિકતાના સંદર્ભે ગુજરાતી સાહિત્ય કે તેની કોઈ એક શાખાની ગતિ-વિધિ તપાસીએ ત્યારે સર્વ પ્રથમ તો એ હકીકત ખ્યાલમાં રાખવી જોઈએ કે સાહિત્ય અથવા અન્ય કલાઓનાં ક્ષેત્રે સમયના અમુક ચોક્કસ ગાળામાં પ્રગટતાં નવાં વિચારવલણો, નવાં આંદોલનો, નવી દાર્શનિક વૈચારિક વિભાવનાઓ/ભાવનાઓ અને નવી સર્જનતરાહો વગેરે જે તે સામાજિક સાંસ્કૃતિક રાજકીય સાહિત્યિક આદિ ક્ષેત્રોમાં પ્રવર્તમાન એક વિશિષ્ટ પ્રકારની અનોખી આબોહવાની નીપજ હોય છે. આ પ્રકારનાં આધુનિકતાલક્ષી વલણો અને તજ્જન્ય વિશિષ્ટ લક્ષણો પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય--કલાના પ્રદેશોમાં તો ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં દૃષ્ટિગોચર થવા લાગ્યાં હતાં, આધુનિકતાની સંજ્ઞામાં અભિપ્રેત એવી વિભાવનાઓ તેમ જ સાહિત્ય-સંગીત-ચિત્ર શિલ્પ આદિ કલાઓને સ્પર્શતાં આંદોલનો વીસમી સદીના ત્રીજા દાયકામાં યુરોપીય દેશોમાં ચરમ સીમાએ પહોંચ્યાં હતાં. પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ, ઘનવાદ, દાદાવાદ, ભવિષ્યવાદ, અતિ-વાસ્તવવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ વગેરે રૂપમાં પ્રચાર–પ્રસાર પામેલાં આ આંદોલનો વીસમી સદીના છઠ્ઠા દાયકામાં અનુ-આધુનિકતાવાદ સુધી પહોંચી ગયાં હતાં ત્યારે આ અરસામાં, લગભગ ૧૯૫૫ની આસપાસ, ગુજરાતી સાહિત્યમાં પણ આધુ-નિકતાના ઉદયનાં એંધાણ ક્ષિતિજે અલપઝલપ દૃષ્ગિત થવા લાગ્યાં હતાં.

કવિતા, ટૂંકી વાર્તા અને વિવેચનનાં ક્ષેત્રોમાં આધુનિકતાની આ નવી આબો-હવાનો પ્રાણસંચાર છઠ્ઠા દાયકામાં થઈ રહ્યો હતો અને નવોદિતો આકાર-અભિવ્યક્તિ રચનારીતિના અવનવા પ્રયોગો કરી રહ્યા હતા. પરંતુ નવલકથાના

* હઠીસિંગ વિઝ્યુઅલ આર્ટ સેન્ટર, અમદાવાદના ઉપક્રમે તા. ૧૫-૧૬ એપ્રિલ, ૧૯૮૯ દરમિયાન યોજાયેલ 'સાહિત્યમાં આધુનિકતા' વિષયક પરિસંવાદમાં રજૂ કરેલું વક્તવ્ય.

લેખકોને આ નવી હવા સ્પર્શી શકી નહોતી. પરંપરાગત નવલકથાનું ગાડું નરસિંહ મહેતાની વહેલની જેમ એ જ જૂના ચીલે ખખડધજ અવસ્થામાં ગબડયે જતું હતું. કોઈ નવા સર્જનાત્મક ઉન્મેષ કે પ્રયોગનો અણસાર ક્યાંય વરતાતો નહોતો. આ અરસાની આપણી મંદપ્રાણ અને પાંડુવર્ણી નવલકથાના રોગદોગનું નિદાન કરનાર પહેલા ચિકિત્સક હતા સુરેશ જોશી. પરંપરાગત નવલકથાના સમકાલીન લેખકો તેમજ વિવેચકોની સાહિત્યના સર્જન અને અનુભાવનની પ્રક્રિયા પરત્વેની કેટલીક રૂઢ વિભાવનાઓના પાયામાં તેમણે પ્રહાર કર્યા, સાહિત્યના પ્રયોજન અંગે પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કર્યા, અને ઊહાપોહ માટે આવશ્યક એવી ભૂમિકા રચી આપી.

ગોવર્ધનરામ, મુનશી, ર. વ. દેસાઈ, દર્શક આદિએ નવલકથાની મનભરતા મનહરતા કે સરસતા બાબતે જે ખ્યાલો સેવ્યા હતા તે હવે પ્રશ્નરૂપ બની રહ્યા. નવલકથા એના લેખકના દર્શન ચિંતનને ભરવાનું ભાજન નહિ પણ એક કલાકીય સર્જન અર્થાત્ સ્વાયત્ત એવી એક રસકીય કોટિ છે, એ હકીકત પર ભાર મૂકીને તેમણે કહ્યું કે નવલકથાના ઉપાદાનરૂપ વસ્તુસામગ્રી ગમે તેટલી ઉપયોગી અને સાહિત્યેતર દૃષ્ટિએ મૂલ્યવાન હોય તો પણ તેનું મહત્ત્વ કૃતિના રૂપનિર્માણની સામગ્રી કરતાં વિશેષ નથી. કૃતિની સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને રસાનુભવની ક્ષમતા કેટલી કેવી છે, તે તપાસવું જોઈએ અને તેને આધારે જ તેનું વિવેચન મૂલ્યાંકન થવું જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ તેમણે આપણી શિષ્ટ પ્રશિષ્ટ લેખાતી અમુક નવલકથાઓ નાણી પ્રમાણી જોઈ. ગોવર્ધનરામ, દર્શક વગેરેની નવલકથાઓની ફેરતપાસ કરીને તેમણે બતાવ્યું કે લેખક પાસે સમૃદ્ધ સર્જકતા અને દર્શન ચિંતનની મૂડી પણ મબલખ પ્રમાણમાં હોય, સમકાલીન સામાજિક–સાંસ્કૃતિક-રાજકીય સમસ્યાઓનાં સુચિંતિત નિરાકરણ તેની પાસે હોય અથવા તો સુખાળવા વાચકને હળવું મનોરંજન પૂરું પાડવાની કથાલેખનની કસબ કારીગરી તેનામાં પ્રચુર માત્રામાં હોય; પરંતુ તેટલા માત્રથી સર્જનાત્મક કૃતિનું મૂળભૂત કળાકીય પ્રયોજન સિદ્ધ થઈ શકે નહિ. પોતાના મનોગતને એક સ્વાયત્ત અને રસક્ષમ કૃતિરૂપે આકારિત કરવા માટે લેખકે કેવોક સર્જન પુરુષ કર્યો છે તેની જાંચ-તપાસ થવી જોઈએ, એવો તેમનો આગ્રહ સકારણ હતો.

પરંતુ પૂર્વસૂરિઓ તથા સમકાલીનો દ્વારા આપણી નવલકથાનું વિવેચન આ ભૂમિકાએથી થયું નહોતું. 'સરસ્વતીચંદ્ર', 'ગુજરાતનો નાથ', 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' આદિ ઘણીબધી નવલકથાઓની કૃતિ સમીક્ષા તથા સિદ્ધાંત-ચર્ચામાં પણ કૃતિગત દર્શન – ચિંતનની સમૃદ્ધિ, કથાવિષયની વિવિધતા, વસ્તુ

વિન્યાસની કુશળતા, કૌતુકમૂલક વાર્તારસની જમાવટ કરવાની ફાવટ, વર્ણનની ચિત્રાત્મકતા, પાત્રોની સુરેખતા, સામાજિક વાસ્તવની વિગતપ્રચુર માહિતીથી સભર એવાં ફોટોગ્રાફિક કથાચિત્રોની દસ્તાવેજી ઉપયોગિતા વગેરે ખૂબીઓનો મહિમા દર્શાવતું કથાવિવેચન એક રૂઢ પરિપાટીએ થયા કરતું હતું. નવલકથાનાં પ્રકારગત લક્ષણોની લક્ષ્મણરેખાનું ઉલ્લંઘન કરવાની પ્રગલ્ભતા કે નવલકથાના રૂઢ ઢાંચામાંથી બહાર નીકળી કશું નવું સર્જનાત્મક સાહસ ખેડવાની પ્રયોગવૃત્તિ અગ્રણી નવલકથાકારોમાં પણ દેખાતી નહોતી. ગતાનુગતિક મનોદશા અને સ્વાનુકરણમાં રાચવાની આત્મઘાતક આશુતોષ વૃત્તિ ધરાવતા બહુસંખ્ય લેખકોની કથાઉત્પાદનની પ્રવૃત્તિ મોટા પાયા પર ચાલી રહી હોવા છતાં, જેમાં કોઈ નવો સર્જનાત્મક ઉન્મેષ પ્રગટ્યો હોય તેવી કૃતિઓ શોધી જડતી નહોતી. નવલકથાક્ષેત્રે પ્રવર્તતા આ લીલા દુકાળને અનુલક્ષીને જ સુરેશ જોશીએ નિદાન જાહેર કરેલું કે, ગુજરાતી નવલકથાનો નાભિશ્વાસ ચાલી રહ્યો છે. ઉમાશંકર જોશી જેવાએ સામે પ્રશ્ન કર્યો કે, 'ગુજરાતી નવલકથાને વળી પાછું શું થયું લાગે છે?'[1] સુરેશભાઈના કથનનું તાત્પર્ય એ હતું કે, પરંપરાગત નવલકથાની રુગ્ણતા નિવારીને તેને ફરીથી ચેતનવંતી કરવી હોય તો સર્જકે ગતાનુગતિકતા અને સ્વાનુકરણ જેવાં વિઘાતક મનોવલણથી મુક્ત થઈ પોતાના કર્મનો મર્મ સમજીને સાચી દિશામાં ગતિ કરવી જોઈએ અને એક સ્વરૂપ લેખે નવલકથાની જે શકયતાઓ છે તે તાગવી – અજમાવવી જોઈએ. નવલકથાકારની એક સર્જક તરીકેની ભૂમિકાને આલોકિત કરી આપે એવો નરવો ઊહાપોહ તેમણે આરંભ્યો. પરંતુ 'આખરે સ્વરૂપ એક આકસ્મિક આવિષ્કાર છે' – એવું માનતા–મનાવતા આપણા વિવેચકની દૃષ્ટિએ રૂપ અથવા આકાર એ નવલકથાનું અંતસ્તત્ત્વથી અવિચ્છેદ્ય એવું કોઈ અંગભૂત કલાતત્ત્વ નહીં પણ કૃતિના બાહ્ય કલેવરનું આકસ્મિક અલંકરણ હતું. યશવંત શુક્લ જેવા સાહિત્યના મર્મજ્ઞની દૃષ્ટિએ કૃતિના રૂપનિર્માણનો નહિ પણ સર્જકના 'અનુભવની સાચકલાઈ'નો મહિમા ઘણો મોટો હતો. તેમણે ભારપૂર્વક ઉચ્ચાર્યું કે, 'ગુજરાતનો નવલકથાકાર વિશિષ્ટ અનુભવવાળી ભારતીય–ગુજરાતી નવલકથા આપતો રહેશે તો નવલકથાને અને તેના નાભિશ્વાસને હજી ઘણું છેટું છે એમાં શંકા નથી.'[2]

સુરેશ જોશીનો અભિગમ એવો હતો કે કશા અનુચિત આવેશ – અભિનિવેશથી મુક્ત રહીને આપણી પરંપરાગત નવલકથાની રુગ્ણતાનું યથાર્થ નિદાન કરવું જોઈએ, તેની જે કાંઈ સિદ્ધિઓ – સીમાઓ હોય તેનો બરાબર કયાસ કાઢવો જોઈએ, અને તેના વિકાસની શકયતાઓ અંગે વિચારવું જોઈએ. તેમણે ઉપસ્થિત કરેલો એક પ્રસ્તુત પ્રશ્ન એ હતો કે 'નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપનો

ઉચ્ચકોટિની ક્ષમતા ધરાવનારા સર્જકો પૂરા સામર્થ્યથી વિનિયોગ કરે છે ખરા ? ભવિષ્યમાં પણ એવી ઊંચી કોટિની સર્જનશીલતાનો એને લાભ મળશે એવાં ચિહ્નો દેખાય છે ખરાં ?[13] જો સાહિત્યકારે તેના સર્જક કર્મ પરત્વે સભાનતા અને સમજ કેળવી ન હોય તો તેનામાં સર્જકતા હોવા છતાં તેનો ઉદ્યમ લેખે લાગે નહિ. અમુક ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં સર્જકે ચિંતક, સમાજસુધારક કે પત્રકારની જવાબદારી માથે ઉપાડી લીધી હોય તો પણ તેણે આ કાર્ય એક સર્જકની રીતભાતે જ કરવું જોઈએ. સુરેશભાઈનું આ મંતવ્ય પણ તથ્યયુક્ત છે : 'પ્રકૃતિમાંથી આકૃતિ ઉપસાવી આપીને એ દ્વારા પ્રકૃતિના હાર્દને મૂર્ત કરવું—આ સિવાય સર્જક પાસે બીજો કયો માર્ગ છે ? આથી આકૃતિ, આકાર, સ્વરૂપ, રૂપ, રચના, રીતિ — જે સંજ્ઞા વાપરવી ઘટે તે વાપરીએ — નું સ્થાન ગૌણ છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે સાહિત્ય કે કળાની આપણી સમજમાં ક્યાંક ઊણપ રહી હોય એવો વહેમ જાય છે...સાહિત્ય સ્વરૂપ વિશેની કશીક સ્પષ્ટ સૂઝ, એની વિશિષ્ટતાનો ખ્યાલ, એ સ્વરૂપનાં, બીજાં સ્વરૂપથી એને જુદું પાડનારાં, વ્યાવર્તક લક્ષણો — આની જાણકારી વિવેચકને હોવી ઘટે છે. પણ સર્જક આ લક્ષણોના ચોકઠામાં જ પુરાઈ રહે એ અનિવાર્ય નથી. ખરી રીતે તો સાચો સર્જક એના દરેક નવા પ્રયત્ને એ સ્વરૂપની નવી શક્યતાઓને સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે. જો એ એમ નહીં કરે તો નિરર્થક આત્માનુકરણ અને પોતાની જ કૃતિઓની પુનરાવૃત્તિની મિથ્યા પ્રવૃત્તિમાં રાચતો થઈ જાય છે.'[14] સુરેશભાઈએ જે અનિષ્ટ સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિ અને તેનો ભોગ બનેલા સર્જકોની સ્વાનુકરણની પ્રવૃત્તિ વિશે વર્ષો પૂર્વે લાલબત્તી ધરી હતી, તે પરિસ્થિતિમાં આધુનિક નવલકથાના સર્જકોની સભાન અને પ્રયોગશીલ લેખનપ્રવૃત્તિ દ્વારા કેટલું ગુણાત્મક પરિવર્તન સિદ્ધ થઈ શક્યું છે ? અને જો પર્યાપ્ત માત્રામાં આવું ઇષ્ટ પરિવર્તન ન સાધી શકાયું હોય તો તેની પાછળ કયાં પરિબળો કારણભૂત છે, એ એક વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે. ગોવર્ધનરામ, સર રમણભાઈ નીલકંઠ, ર. વ. દેસાઈ, દર્શક, ઈશ્વર પેટલીકર વગેરે હેતુલક્ષી નવલકથાના લેખકોની પ્રતિબદ્ધતા મુખ્યત્વે સમાજ પ્રત્યે હતી. આ પરંપરાનું સાતત્ય વીસમી સદીના અંતિમ ચરણમાં પણ કુન્દનિકા કાપડિયા, જોસેફ મેકવાન વગેરેની નવલકથાઓમાં શોધવાનું મુશ્કેલ નથી. પરંતુ વિષયવસ્તુ કે રચનારીતિ પરત્વે નવા ઉન્મેષો ઓછાવત્તા અંશે પ્રગટ કરતી 'આકાર', 'અમૃતા', 'પળનાં પ્રતિબિંબ', ધુમ્મસ', 'નાઈટમેર' આદિ નવલકથાઓના આધુનિક સર્જકોની જે નવી પરંપરા ઊભી થઈ તે પણ સ્વાનુકરણ, અતિલેખન, અતિરંજન જેવાં ભયસ્થાનોથી કેમ ઊગરી ન શકી ? તેમની પ્રતિબદ્ધતા કોના પ્રત્યે હતી – સમાજ પ્રત્યે ?

એવદ-

પોતાની જાત પ્રત્યે? નવલકથાની કલાપરકતા પ્રત્યે? પરંપરાગત નવલકથાના મનોરંજનપ્રિય સરેરાશ વાચક પ્રત્યે? કે કથાલેખનના વ્યવસાય પ્રત્યે? રંજનલક્ષી ધંધાદારી નાટક, વ્યાપારલક્ષી ચલચિત્ર આદિ સમૂહ માધ્યમોની જે ભૂમિકા છે તેને અપનાવી લેવાના પ્રલોભનથી ઉપર્યુક્ત આધુનિક પરંપરાના લેખકો ખરેખર મુક્ત રહી શક્યા છે કે કેમ, એ પણ આત્મખોજનો વિષય છે.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં અને આપણે ત્યાં પણ અનેક શક્તિશાળી સર્જકોએ પોતાના દર્શન – ચિંતનની અભિવ્યક્તિ અર્થે નવલકથાના સ્વરૂપને ખેડ્યું છે. જ્યાં તેમણે રૂપનિર્માણની પ્રક્રિયા અને રચનારીતિ પરત્વે સૂઝ અને સભાનતા દાખવી છે ત્યાં પરિણામ સ્વરૂપ સંતર્પક કૃતિઓ રચાઈ આવી છે. પરંતુ 'સરસ્વતીચંદ્ર', 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા', 'ગ્રામલક્ષ્મી' કે 'ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી' જેવી નવલકથાઓમાં પોતાના દર્શન – ચિંતનનું કળામાં રૂપાંતર સાધવામાં લેખકોને જે નિષ્ફળતા સાંપડી હતી તેનું પુનરાવર્તન આધુનિક પરંપરાના કેટલાક લેખકો કેમ નિવારી શક્યા નથી! 'આકાર', 'અમૃતા' કે 'ધુમ્મસ'ના સર્જકો આધુનિક સંવેદનાની અભિવ્યક્તિ માટે પ્રયત્નશીલ હોવા છતાં તેમની અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓ અંગેની વિચારસામગ્રી સર્જનના દ્રાવણમાં સમરસ બનીને નવલકથાના કળારૂપને કેમ પામી શકતી નથી? ગોવર્ધનરામ આદિ પુરોગામી નવલકથાકારો તરફથી વારસાગત રીતે પ્રાપ્ત થયેલી આ રૂપરચનાગત સમસ્યાને આધુનિક સર્જકો સંતોષકારક રીતે કેમ હલ કરી શકતા નથી? આ સમસ્યાના મૂળમાં વિચારપ્રધાન નવલકથાની કોઈ સ્વરૂપગત મર્યાદા રહેલી છે કે નવલકથાકારની કળાકીય સભાનતા અને સૂઝની ઊણપને કારણે આમ બને છે, એ શોધવું જોઈએ. સુરેશ જોશીએ 'ગૃહપ્રવેશ' (૧૯૫૭)ના પ્રાસ્તાવિક લેખમાં ટૂંકી વાર્તાના સંદર્ભે કહેલું કે સાહિત્યસર્જનનું મૂળભૂત પ્રયોજન છે, લીલા. અર્થાત્ સાહિત્યસર્જન એ કોઈ સાહિત્યેતર પ્રયોજનનું સાધન નથી, પણ સ્વયંપર્યાપ્ત એવી 'અહેતુક નિર્માણની પ્રવૃત્તિ' છે. તેમણે એ વાત પર ભાર મૂક્યો કે 'વસ્તુનું સાધારણીકરણ નહીં, પણ વિલીનીકરણ કલામાં થવું જોઈએ.'[૫] વસ્તુતત્ત્વનું તિરોધાન સિદ્ધ કરવું હોય તો 'ઉપમેયનું નિગરણ, derealisation' પણ સર્જનની પ્રક્રિયા દરમિયાન સધાવું જોઈએ. તેમણે પોતાની ટૂંકી વાર્તાઓમાં અને લઘુનવલોમાં પણ સર્જકની આ ભૂમિકા સ્વીકારી છે. ઘટનાનો બને તેટલો હ્રાસ કરવાનો પ્રયત્ન તેમણે 'છિન્નપત્ર'માં અને 'મરણોત્તર'માં કર્યો છે. 'ધ્વનિકથા' (Elliptical novel) રચવાનો તેમનો પ્રગલ્ભ પ્રયોગ વિશેષતઃ 'મરણોત્તર'માં ધ્યાનાર્હ છે.

આપણા ભારતીય સાહિત્યમીમાંસકોએ સદીઓ પૂર્વે સાહિત્યસર્જનમાં

ધ્વનિનો જે રીતે મહિમા કરેલો તે રીતે સુરેશ જોશી પણ કહે છે કે, 'આપણે જે કહેવા ઇચ્છીએ છીએ તેને એનાથી જેટલે દૂર જઈને કહીએ તેમ વધારે મઝા પડે.'[૬] શુદ્ધ નવલકથાની દિશામાં જો સર્જક ગતિ કરવી હોય તો આ ભૂમિકા સ્વીકારીને ઘટનાની સ્થૂળતા તે આ રીતે નિવારી શકે. વસ્તુતત્ત્વનું તિરોધાન સધાય અને એ દ્વારા વ્યંજનાની ચારુતા સિદ્ધ થાય એવી રચનારીતિને શોધવી અને નવલકથામાં રૂપનિર્માણ અર્થે તેને સક્ષમ રીતે પ્રયોજવી જોઈએ. સાહિત્યમીમાંસક સુરેશ જોશીનો આ અભિગમ તેમની ટૂંકી વાર્તાઓ ઉપરાંત 'છિન્નપત્ર' અને 'મરણોત્તર' જેવી લઘુનવલોમાં પણ ઉદાહૃત થયેલો જોઈ શકાય તેમ છે.

પરંતુ પ્રશ્ન એ છે કે, અન્ય પ્રકારે કોઈ જ્ઞાન – વિજ્ઞાનની તર્કાશ્રિત પદ્ધતિએ અવગત કરી શકાય તેવાં જ્ઞાનમૂલક સત્યે – તથ્ય કે દર્શન – ચિંતનને વ્યક્ત કરવા માટે આધુનિક નવલકથાનો સર્જક પણ નવલકથાના માધ્યમનો ઉપયોગ સાહિત્યેતર પ્રયોજનથી દોરવાઈને કરે તો તેનું આ પ્રયોજન અને શુદ્ધ નવલકથાના સર્જનનું પ્રયોજન એકી સાથે કેવી રીતે પાર પડી શકે? જે કાર્ય સમાજશાસ્ત્રી, તત્ત્વચિંતક, માનસશાસ્ત્રી કે પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનોના પારંગતો વધુ તર્કસંગતતા વિશદતાપૂર્વક સિદ્ધ કરી શકે તેમ છે તે કાર્યને કલાકૃતિના સર્જક શા માટે માથે લેવું જોઈએ? આમ છતાં, કથારસના અનુપાનમાં મેળવેલી જ્ઞાન-ગોળીઓ સર્જક વાચકગણને જો આપવા માગતો હોય ગોવર્ધનરામની જેમ, તો પણ તેણે આ કાર્ય સર્જકની હેસિયતથી કૃતિના રૂપનિર્માણ દ્વારા જ સાધવું ઘટે. એટલે જ તો સુરેશભાઈએ કલાની સર્જનપ્રવૃત્તિની વશેકાઈની વાત કરતાં કહેલું કે, 'જ્ઞાનગત સત્યો તો ગોચર છે જ; એને પ્રગટ કરવામાં કલાનો વિશેષ રહેતો નથી. કલાનો વિશેષ રૂપવિધાનમાં છે. નવનિર્માણમાં છે.'[૭]

અલબત્ત, કોઈ ને કોઈ રૂપમાં નવલકથાકાર મનુષ્યની આસપાસની અને અંદરની પરિસ્થિતિને, તેની બહિર્ગત સામાજિક વાસ્તવિકતાને અને અંતર્ગત ચૈતસિક વાસ્તવિકતાને, પોતાની સૂઝ – સમજ અને વૃત્તિ – શક્તિ અનુસાર સ્પર્શ્યા વિના રહી શકે નહીં. માનવીય સંદર્ભનો સમૂળગો છેદ ઉડાવીને કળા-કૃતિનું સર્જન કેવળ શૂન્યાવકાશમાં થઈ શકે નહીં નવલકથાના સ્વરૂપમાં તેના એક વ્યાવર્તક ઘટકતત્ત્વરૂપે માનવીય સંદર્ભની આવશ્યકતા સુરેશભાઈએ પણ સ્વીકારેલી છે, કેમ કે 'કલામાત્રનો પ્રધાન વિષય માનવ છે. યુગે યુગે કળા માનવીની છબિ ઉપસાવી આપવાનું કામ કરતી આવી છે. નવલકથાકાર આ જ કામ એની વિશિષ્ટ રીતે કરતો હોય છે.' પરંતુ માનવજીવનની અને તેની આસપાસના ભૌતિક જગતની તથ્યમૂલક સામગ્રીને જ કલાકીય વાસ્તવિકતા

(aesthetic reality) માની લેવાની ભૂલ ન કરવી જોઈએ. 'જીવનની સામગ્રી નહીં, પણ જીવન એ નિમિત્તે જે રૂપ પ્રગટ કરે છે તે કલાકારની તો સાચી સામગ્રી છે...પાત્રો જીવતાં – જાગતાં ને રસ્તામાં મળી જાય એવાં હોય તે જરૂરી નથી, એ પાત્રો સંભવિતતાની સીમાને વિસ્તારે તો બસ...વ્યવહારમાં ચોંટેલી રજને પૂરેપૂરી ખંખેરીને, વ્યવહારમાં સિદ્ધ થયેલી વાસ્તવિકતાને પૂરેપૂરી ગાળી નાંખીને, નવલકથામાં નવેસરથી પોતાનું અસ્તિત્વ સિદ્ધ કરવાને પ્રસ્તુત derealised પાત્રોનો જ આપણને ખપ છે. આથી નવલકથાકાર પોતાની નવલકથાની સૃષ્ટિમાં શેનો સમાવેશ કરી શકે એનો કોઈ નિયમ હોઈ શકે નહીં, પણ એ જે કાંઈનો પોતાની સૃષ્ટિમાં સમાવેશ કરે તે સૃષ્ટિમાં એકરસ થઈ જઈ શકે એ અનિવાર્ય છે, એ બહારથી લાવીને ઉપરથી ચોંટાડેલું કે આહાર્ય સ્વરૂપનું ન હોવું ઘટે— પછી એ જીવન દર્શન હોય, વિભૂતિમત્ વ્યક્તિ હોય કે સિદ્ધલોકનું અપાર્થિવ વાતાવરણ હોય...સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની આપણી ઉદાસીનતા, જીવનદર્શનની ઉદાત્તતાને જોરે જંગ જીતી જવાની આપણી તત્પરતા નવલકથાના સર્જન અને વિવેચન બંનેમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે .. લેખકની સન્નિષ્ઠા, એના 'અનુભવની સાચકલાઈ' વગેરેને કૃતિની ઉચ્ચાવચતાની કસોટીનાં ધોરણો તરીકે સ્વીકારવા પાછળ સ્વરૂપ સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની ઉપેક્ષાવૃત્તિ જ કામ કરતી દેખાય છે. આથી સ્વરૂપના આવિષ્કારથી જ કલાકૃતિમાં સત્યનો આવિષ્કાર થતો હોય છે એ મહત્ત્વની વાત પ્રત્યે દુર્લક્ષ કરવામાં આવે છે...માનવવ્યવહાર અને તેની વાસ્તવિકતા સાથેના અને નિકટના સંબંધને કારણે બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપોને મુકાબલે એમાં અ-સાહિત્યિક અંશોનો વધુમાં વધુ સમાવેશ થતો રહ્યો છે. આ અંશોનું સાહિત્યિક સ્વરૂપે રૂપાંતર સિદ્ધ થયું છે કે નહીં તેની તપાસ કરવાને બદલે આપણું વિવેચન પણ આ વાસ્તવિકતા એમાં આવતાં 'જીવંત' પાત્રો, સમકાલીન વાતાવરણ અને જીવનદર્શન—આટલાંથી આગળ વધતું નથી.'[૯] "સમકાલીન પરંપરાગત નવલકથાના સર્જન તેમ જ વિવેચનાની આવી અનેકવિધ મર્યાદાઓ ને ઊણપો અને તેમાંથી ઉદ્‌ભવેલી રુગ્ણતાનું નિદાન કરવા ઉપરાંત, સુરેશભાઈએ આપણા સર્જક અને ભાવકને દેશ – વિદેશની સાહિત્યિક વિત્ત ધરાવતી અનેક પ્રભાવક નવલકથાઓના સંપર્કમાં મૂકી આપ્યો આથી આધુનિક નવલકથાના સર્જન–વિવેચન માટેની એક નવી આબોહવા ઊભી થઈ.

અત્રે એ નોંધવું જોઈએ કે આધુનિક ગુજરાતી નવલકથા પર વિવેચક – વિચારક સુરેશ જોશીનો પ્રભાવ જેટલો પડ્યો છે, તેટલો વ્યાપક પ્રભાવ નવલ-

ધ્વનિનો જે રીતે મહિમા કરેલો તે રીતે સુરેશ જોશી પણ કહે છે કે, 'આપણું જે કહેવા ઇચ્છીએ છીએ તેને એનાથી જેટલે દૂર જઈને કહીએ તેમ વધારે મઝા પડે.'[૬] શુદ્ધ નવલકથાની દિશામાં જો સર્જક ગતિ કરવી હોય તો આ ભૂમિકા સ્વીકારીને ઘટનાની સ્થૂળતા તે આ રીતે નિવારી શકે. વસ્તુતત્ત્વનું તિરોધાન સધાય અને એ દ્વારા વ્યંજનાની ચારુતા સિદ્ધ થાય એવી રચનારીતિને શોધવી અને નવલકથામાં રૂપનિર્માણ અર્થે તેને સક્ષમ રીતે પ્રયોજવી જોઈએ. સાહિત્યમીમાંસક સુરેશ જોશીનો આ અભિગમ તેમની ટૂંકી વાર્તાઓ ઉપરાંત 'છિન્નપત્ર' અને 'મરણોત્તર' જેવી લઘુનવલોમાં પણ ઉદાહૃત થયેલો જોઈ શકાય તેમ છે.

પરંતુ પ્રશ્ન એ છે કે, અન્ય પ્રકારે કોઈ જ્ઞાન – વિજ્ઞાનની તર્કાશ્રિત પદ્ધતિએ અવગત કરી શકાય તેવાં જ્ઞાનમૂલક સત્ય – તથ્ય કે દર્શન – ચિંતનને વ્યક્ત કરવા માટે આધુનિક નવલકથાનો સર્જક પણ નવલકથાના માધ્યમનો ઉપયોગ સાહિત્યેતર પ્રયોજનથી દોરવાઈને કરે તો તેનું આ પ્રયોજન અને શુદ્ધ નવલકથાના સર્જનનું પ્રયોજન એકી સાથે કેવી રીતે પાર પડી શકે? જે કાર્ય સમાજશાસ્ત્રી, તત્ત્વચિંતક, માનસશાસ્ત્રી કે પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનોના પારંગતો વધુ તર્કસંગતતા વિશદતાપૂર્વક સિદ્ધ કરી શકે તેમ છે તે કાર્યને કલાકૃતિના સર્જકે શા માટે માથે લેવું જોઈએ? આમ છતાં, કથારસના અનુપાનમાં મેળવેલી જ્ઞાન-ગોળીઓ સર્જક વાચકગણને જો આપવા માગતો હોય ગોવર્ધનરામની જેમ, તો પણ તેણે આ કાર્ય સર્જકની હેસિયતથી કૃતિના રૂપનિર્માણ દ્વારા જ સાધવું ઘટે. એટલે જ તો સુરેશભાઈએ કલાની સર્જનપ્રવૃત્તિની વશેકાઈની વાત કરતાં કહેલું કે, 'જ્ઞાનગત સત્યો તો ગોચર છે જ; એને પ્રગટ કરવામાં કલાનો વિશેષ રહેતો નથી. કલાનો વિશેષ રૂપવિધાનમા છે. નવનિર્માણમાં છે.'[૭]

અલબત્ત, કોઈ ને કોઈ રૂપમાં નવલકથાકાર મનુષ્યની આસપાસની અને અંદરની પરિસ્થિતિને, તેની બહિર્ગત સામાજિક વાસ્તવિકતાને અને અંતર્ગત ચૈતસિક વાસ્તવિકતાને, પોતાની સૂઝ – સમજ અને વૃત્તિ – શક્તિ અનુસાર સ્પર્શ્યા વિના રહી શકે નહીં. માનવીય સંદર્ભનો સમૂળગો છેદ ઉડાવીને કળાકૃતિનું સર્જન કેવળ શૂન્યાવકાશમાં થઈ શકે નહીં નવલકથાના સ્વરૂપમાં તેના એક વ્યાવર્તક ઘટકતત્ત્વરૂપે માનવીય સંદર્ભની આવશ્યકતા સુરેશભાઈએ પણ સ્વીકારેલી છે, કેમ કે 'કલામાત્રનો પ્રધાન વિષય માનવ છે. યુગે યુગે કળા માનવીની છબિ ઉપસાવી આપવાનું કામ કરતી આવી છે. નવલકથાકાર આ જ કામ એની વિશિષ્ટ રીતે કરતો હોય છે.' પરંતુ માનવજીવનની અને તેની આસપાસના ભૌતિક જગતની તથ્યમૂલક સામગ્રીને જ કલાકીય વાસ્તવિકતા

એતદ્

(aesthetic reality) માની લેવાની ભૂલ ન કરવી જોઈએ. 'જીવનની સામગ્રી નહીં, પણ જીવન એ નિમિત્તે જે રૂપ પ્રગટ કરે છે તે કલાકારની તો સાચી સામગ્રી છે...પાત્રો જીવતાં – જાગતાં ને રસ્તામાં મળી જાય એવાં હોય તે જરૂરી નથી, એ પાત્રો સંભવિતતાની સીમાને વિસ્તારે તો બસ...વ્યવહારમાં ચોંટેલી રજને પૂરેપૂરી ખંખેરીને, વ્યવહારમાં સિદ્ધ થયેલી વાસ્તવિકતાને પૂરેપૂરી ગાળી નાંખીને, નવલકથામાં નવેસરથી પોતાનું અસ્તિત્વ સિદ્ધ કરવાને પ્રસ્તુત derealised પાત્રોનો જ આપણને ખપ છે. આથી નવલકથાકાર પોતાની નવલકથાની સૃષ્ટિમાં શેનો સમાવેશ કરી શકે એનો કોઈ નિયમ હોઈ શકે નહીં, પણ એ જે કાંઈનો પોતાની સૃષ્ટિમાં સમાવેશ કરે તે સૃષ્ટિમાં એકરસ થઈ જઈ શકે એ અનિવાર્ય છે, એ બહારથી લાવીને ઉપરથી ચોંટાડેલું કે આહાર્ય સ્વરૂપનું ન હોવું ઘટે— પછી એ જીવન દર્શન હોય, વિભૂતિમત્ વ્યક્તિ હોય કે સિદ્ધલોકનું અપાર્થિવ વાતાવરણ હોય...સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની આપણી ઉદાસીનતા, જીવનદર્શનની ઉદાત્તતાને જોરે જંગ જીતી જવાની આપણી તત્પરતા નવલકથાના સર્જન અને વિવેચન બંનેમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે... લેખકની સન્નિષ્ઠા, એના 'અનુભવની સાચકલાઈ' વગેરેને કૃતિની ઉચ્ચાવચતાની કસોટીનાં ધોરણો તરીકે સ્વીકારવા પાછળ સ્વરૂપ સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની ઉપેક્ષા-વૃત્તિ જ કામ કરતી દેખાય છે. આથી સ્વરૂપના આવિષ્કારથી જ કલાકૃતિમાં સત્યનો આવિષ્કાર થતો હોય છે એ મહત્ત્વની વાત પ્રત્યે દુર્લક્ષ કરવામાં આવે છે...માનવવ્યવહાર અને તેની વાસ્તવિકતા સાથેના અને નિકટના સંબંધને કારણે બીજાં સાહિત્યસ્વરૂપોને મુકાબલે એમાં અ-સાહિત્યિક અંશોનો વધુમાં વધુ સમાવેશ થતો રહ્યો છે. આ અંશોનું સાહિત્યિક સ્વરૂપે રૂપાંતર સિદ્ધ થયું છે કે નહીં તેની તપાસ કરવાને બદલે આપણું વિવેચન પણ આ વાસ્તવિકતા એમાં આવતાં 'જીવંત' પાત્રો, સમકાલીન વાતાવરણ અને જીવનદર્શન—આટલાંથી આગળ વધતું નથી.'[૮] સમકાલીન પરંપરાગત નવલકથાના સર્જન તેમ જ વિવેચનાની આવી અનેકવિધ મર્યાદાઓ ને ઊણપો અને તેમાંથી ઉદ્ભવેલી રુગ્ણતાનું નિદાન કરવા ઉપરાંત, સુરેશભાઈએ આપણા સર્જક અને ભાવકને દેશ – વિદેશની સાહિત્યિક વિત્ત ધરાવતી અનેક પ્રભાવક નવલકથાઓના સંપર્કમાં મૂકી આપ્યો. આથી આધુનિક નવલકથાના સર્જન–વિવેચન માટેની એક નવી આબોહવા ઊભી થઈ.

અત્રે એ નોંધવું જોઈએ કે આધુનિક ગુજરાતી નવલકથા પર વિવેચક – વિચારક સુરેશ જોશીનો પ્રભાવ જેટલો પડ્યો છે, તેટલો વ્યાપક પ્રભાવ નવલ-

કથાકાર સુરેશ જોશીનો નથી પડચો. લખવા ધારેલી નવલકથાના મુસદ્દા તરીકે ઓળખાયેલી (૧૯૬૫) પ્રગટ થઈ તે પૂર્વે ૧૯૬૨માં પ્રગટ થયેલી દિગીશ મહેતાની લઘુનવલ 'આપણો ઘડીક સંગ'માં આધુનિક નવલકથાનાં કેટલાંક લક્ષણોનો અણસાર સાંપડે છે. ઉપહાસલક્ષી રચના પ્રકાર—comic modeની રીતે પ્રભાવિત થયેલી આ લઘુનવલમાં પરંપરાગત નવલકથાનાં રૂઢ કોટિનાં નાયક નાયિકાના પ્રણયકથાનકનાં પ્રચલિત કથાઘટકોનો પરંપરા વિચ્છેદ અને લેખકનો અરૂઢ કોટિના ઉપહાસ પ્રધાન અભિગમ નવી ભાત પાડે છે. કૃતિના ભાષાસંવિધાનમાં અને રચનાવિધાનમાં લેખકની કળાકીય સૂઝ અને સજ્જનતા દેખાઈ આવે છે. ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીની 'આકાર' (૧૯૬૩)માં આધુનિક માનવીની વૈયક્તિક વેદના—સંવેદના અને તેની અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓ એક પ્રકારના અભિનિવેશ અને વિદ્રોહના મિજાજ સાથે એક મહત્ત્વપૂર્ણ વિષયવસ્તુરૂપે પુરસ્કૃત થાય છે. ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈએ તો, સમાજપ્રત્યે પ્રતિબદ્ધતા ધરાવતા લેખકોની પરંપરાગત નવલકથાનો પ્રતિનિધિરૂપ નાયક બક્ષીની નવલકથામાં 'આકાર'માં પહેલીવાર પદભ્રષ્ટ થાય છે અને તેના સ્થાને પ્રતિનાયકનાં લક્ષણોથી મંડિત એવો વ્યક્તિનાયક પ્રતિષ્ઠિત થવા પામે છે. નૈતિક આધ્યાત્મિક સામાજિક મૂલ્યોના ભંગાર પર ઊભેલો આ પ્રતિનાયક એક એવો અસામાન્ય કોટિનો સામાન્ય માનવી છે, જેની આધુનિક સંવેદના-સંવિત્તિ અને અસ્તિત્વપરક એકલતાની સભાનતા અને પરંપરાગત કથાનાયકથી જુદો તારવી આપે છે. આ વિષયવસ્તુ અને પ્રતિનાયકનું ચરિત્રવિભાવન આધુનિક નવલકથાના ખપનાં હોવા છતાં, 'આકાર'માં લેખકની રૂપવિધાનની પ્રક્રિયા અને તેના અંગરૂપ રચનારીતિ અંગેની સભાનતા તેમજ સજ્જતાની ઊણપ અછતી રહેતી નથી. અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓને આધુનિક સમયના સંવેદનપટુ માનવીની સંપ્રજ્ઞતાનું આલેખન રઘુવીર ચૌધરીની નવલકથા 'અમૃતા' (૧૯૬૫)માં સૂક્ષ્મતાપૂર્વક થયું છે. પરંતુ કૃતિવિભાવન પરંપરાગત નવલકથાની રીતે થયેલું હોવાથી 'આકાર' અને 'અમૃતા'ના સર્જકો આધુનિક નવલકથાની રૂપરચનાગત સમસ્યાઓ પરત્વે મુશ્કેલી અનુભવે છે. ઘટનાની બહુલતા કે ઘટનાતત્ત્વની ઓછપ, કથાપ્રવાહની ત્વરિત ગતિ કે ગતિની મંથરતા, સિનેમેટિક પ્રસંગ પરંપરા કે સ્લો-મોશન ફિલ્મની ટેકનિક નવલકથના રૂપવિધાનમાં સજ્જતાપૂર્વક પ્રયોજાય તો ઉપકારક નીવડી શકે. પરંતુ લેખકનાં રેડીમેડ દર્શન—ચિંતનના ભાજનરૂપ પાત્રોની વાણીમાં લેખકનો અવાજ પડઘાતો રહે, પૂર્વયોજિત રચનાપ્રપંચના અંગરૂપ ઘટનાઓ અગાઉથી લેખકે આંકેલા નકશા મુજબ બનતી રહે અને વસ્તુસંવિધાનનો આયાસ ઉઘાડો પડી જાય—પરંપરાગત નવલકથાની આ

 એતદ્

પ્રકારની મર્યાદાઓથી 'આકાર', 'અમૃતા' આદિ આધુનિક નવલકથાઓ પણ મુક્ત રહી શકી નથી. પરંતુ આધુનિક અભિજ્ઞતાનો આવિષ્કાર એમાં ધ્યાનપાત્ર એ રીતે છે કે એક નવી દિશામાં ગતિ કરવાની મથામણ એમાં પામી શકાય છે.

સાતમા દાયકાના પ્રારંભકાળે આપણે ત્યાં આધુનિક નવલકથાનો અરુણોદય આ પ્રકારે થવા પામ્યો તેનું શ્રેય ઘણે અંશે નવલકથાની કૃતિલક્ષી તેમ જ સૈદ્ધાંતિક વિવેચના–વિચારણા કરવા ઉપરાંત 'છિન્નપત્ર' જેવી પ્રયોગાત્મક લઘુનવલનો નમૂનો આપનાર સુરેશ જોશીને ઘટે છે. આધુનિક નવલકથાના સંદર્ભે સુરેશભાઈની ભૂમિકાને યથાર્થ રીતે સમજવા માટે શ્રી સુમન શાહનું આ નિરીક્ષણ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે: 'કલ્પન–પ્રતીકોની સેન્દ્રિય આસ્વાદ્યતા, સમ્બન્ધહીન ભાસતી સૃષ્ટિ અસ્તિત્વમૂલક સંબંધભૂમિકા,, નવલકથાને પણ અન્ય સાહિત્યપ્રકારોની જેમ વિભાવનાયુક્ત રસકીય કોટિને રૂપે ઘટાવવાનો આગ્રહ, તેમાંથી ઊભું થતું નવલનું અરૂઢ છતાં સર્જક-સંકલ્પને વશ વર્તતું માળખું અને સન્નિધીકરણ કે સં–યોજના જેવી ટૅક્નિક વગેરે વાનાં સુરેશભાઈમાં માત્ર નવલિકાના પ્રકાર પૂરતાં જ સીમિત નથી રહ્યાં, પણ એમની સર્જકચેતનાના માતબર સન્નિકર્ષો તરીકે તથા લાક્ષણિક આવિષ્કારોને રૂપે 'છિન્નપત્ર' તથા 'મરણોત્તર'માં પણ ચાલુ રહ્યાં છે. આ કલાકીય પરિમાણની આધુનિક નવલકથામાં આડકતરી રીતનો પરંતુ એક ચોક્કસ વિકાસ થયેલો છે.'[૧૦] અત્રે ઉમેરવું જોઈએ કે આ વિકાસ આધુનિક નવલકથા કરતાં વિશેષ તો લઘુનવલના સ્વરૂપમાં થવા પામ્યો છે.

સંદર્ભનોંધ

૧. વધુ વિગતો માટે જુઓ 'સંસ્કૃતિ' મે, ૧૯૫૫નો અંક
૨. આ સંબંધી વધુ માહિતી 'ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદઃ ૨૧ મું અધિવેશન–કલકત્તા–ના અહેવાલમાં જોઈ શકાશે.
૩–૪. કથોપકથન, સુરેશ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૬૯. પૃ. ૬–૯
૫–૬. કિંચિત્, સુરેશ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૬૦, પૃ. ૮૧–૮૫
૭. એજન, પૃ. ૯૦
૮. કથોપકથન, સુરેશ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૬૯, પૃ. ૧૩
૯. એજન, પૃ. ૪૦–૪૧
૧૦. સાહિત્યમાં આધુનિકતા, સુમન શાહ. પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૮૮, ૧૮૪–૧૮૫

સુરેશ જોષી

સ્વકીય પદાર્થ : ફિનોમિનોલોજીની દૃષ્ટિએ

ફિનોમિનોલોજીની દાર્શનિક વિચારણા બીજી દાર્શનિક
પડે છે તે આ અર્થમાં : એ જ્ઞાતાને કોઠાસૂઝથી સ્વીકારેલા જગતથી અળગા રહેવાનો પડકાર ફેંકે છે. 'દેખીતી' હકીકતો અને પ્રવર્તમાન વાસ્તવિકતાથી આરંભાતા વિચારની લાક્ષણિકતા રૂપ ગૃહીતો અને નિર્ણયોને મોકૂફ રાખવાનું એ કહે છે, સૂક્ષ્મતમ દાર્શનિક વિચારણા પરમ્પરાગત ગૃહીતોને સ્વીકારીને ચાલવા ઇચ્છતી નથી. એ વસ્તુઓના જ્ઞાનના મર્મને શોધે છે. એ જ્ઞાનની ભૂમિકાઓને તપાસે છે અને અનુભૂત જગત તથા આપણો જગતનો અનુભવ એ બે વચ્ચે વિવેક કરે છે. ફિલસૂફી જગત પ્રત્યેના આપણા સાહજિક વલણને તત્પૂરતું અળગું (Bracketing) રાખે છે. જેથી જ્ઞાનની એ વ્યવસ્થાને ભેદીને પહોંચી શકે જેમાં ભૂમિકા અને પદાર્થ વચ્ચેનો ભેદ કરવાનું શક્ય હોય છે. આખી તપાસમાં ચેતના (cogito) કેન્દ્રમાં હોય છે તે તો સમજાય તેવું છે અને એવી આપણે અપેક્ષા પણ રાખીએ છીએ કારણ કે આપણી સંવિત્તિને પૃથક્કરણના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવીએ તો જ જ્ઞાનની પૂર્વભૂમિકા વિશે શોધ થઇ શકે.

ફ્રેડરિક એમિયેલે એના જર્નલમાં આ પ્રમાણે નોંધ્યું છે : "મારે માટે તો ફિલસૂફી તે પદાર્થોનું ગ્રહણ કરવાની એક પદ્ધતિ છે, વાસ્તવિકતાને પ્રત્યક્ષ કરવાની એક રીત છે. એ પ્રકૃતિને, માનવીને કે ઈશ્વરને ઉપજાવતી નથી પણ એને શોધે છે અને સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ફિલસૂફી ચેતનાનું આદર્શ પુનર્વિધાન છે એટલે કે ચેતના એમાં પોતાનામાં જે કાંઈ છે તે સહિત પોતાને સમજવાનો એમાં પ્રયત્ન કરે છે."

આ વિધાનને ધ્યાનમાં રાખીને આપણે કેટલીક રસકીય સમસ્યાઓને ફિનોમિનોલોજીના અભિગમથી સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

રસકીય મીમાંસા એના મૂળમાં રસમીમાંસાના ઇતિહાસને ઉલ્લંઘી જતી હોય છે. રસ વિશેના સિદ્ધાન્તને તથા રસસિદ્ધાન્તની સમજ માટેની પાયારૂપ પરિભાષાના અર્થની તપાસને પણ ઉલ્લંઘી જતી હોય છે. એમાં આવા પ્રશ્નો વિચારવામાં આવે છે: રસકીય પદાર્થ વિશે આપણે બોલતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે શેનો નિર્દેશ કરતા હોઈએ છીએ? કળાકૃતિની પદાર્થતાનું નિર્ણાયક તત્ત્વ શું? રસકીય પદાર્થની જળવાઈ રહે એવી અખણ્ડતા કોણ નિશ્ચિત કરી આપે છે? રસમીમાંસક ફિલસૂફ લેખે કળાવિવેચકથી કે સાહિત્યના આલોચકથી કે કળાના ભાવકથી જુદો પડે છે તે એ કારણે કે એ જ માત્ર કળામાં રહેલી પાયાની અને આખરી એકતાના સ્વરૂપનું પૃથક્કરણ કરીને એનો અર્થ સમજવા મથતો હોય છે. આમ પદાર્થ તો છે જ અને એ છે માટે જ આપણે કળાકૃતિનું પૃથક્કરણ આરમ્ભીએ છીએ—સામાન્ય રીતે સાહિત્યિક આલોચક અને કળાનો ભાવક આવું વલણ ધરાવતા હોય છે. કળાવિવેચક કળાકૃતિનો અર્થ કે એનું મૂલ્ય—એને વિશે પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કરે છે. અને એ વિશે નિર્ણય પર આવવા માટેનાં ધોરણો સૂચવે છે. એ ધોરણો અમુક અંશે જળવાતાં ન હોવાથી કળાકૃતિ નિષ્ફળ જાય છે એવા નિષ્કર્ષ પર એ આવે છે પણ એ કયારે ય આ પ્રશ્ન નથી પૂછતો: આપણે 'રસકીય પદાર્થ' (Aesthetic Object) એમ કહીએ છીએ ત્યારે એનાથી શું સમજતા હોઈએ છીએ? કળાકૃતિની રસકીય પદાર્થ તરીકેની સંરચના શી રીતે થતી હોય છે એવો પ્રશ્ન વિવેચક પૂછતો હોતો નથી. આવી કેટલીક વાતો ગૃહીતરૂપે વિવેચકો પહેલેથી સ્વીકારી લેતા હોય છે.

રસમીમાંસામાં દાર્શનિક અન્વેષણોએ ખાસ ભાગ ભજવવાનો હોય છે. રસકીય પદાર્થની એપિસ્ટેમોલોજિકલ ભૂમિકા કળાકારની ચેતનામાં અને એના ભાવકની ચેતનામાં શી હોય છે તેની શોધ એણે કરવાની હોય છે. આ બન્ને પ્રકારની શોધ શકય બને છે તેનું કારણ એ છે કે અનુભાવન કરનાર ભાવકને પણ એમ જ કરવું પડતું હોય છે. પરંપરાગત રંગભૂમિમાં રંગમંચ ફ્રેઈમનું કામ કરે છે. પ્રેક્ષકો રંગમંચને નાટક અને નટથી પોતાને જુદા પાડનાર લેખે જ નહિ પણ એક સમૂહ બીજા સમૂહ સાથે વિશિષ્ટ રૂપના માધ્યમ દ્વારા જ રસાનુભવનું સંક્રમણ કરી શકે એવી પૂર્વસમજને સ્વીકારી લેવામાં આવી હોય છે. આ સમજને નકારી કાઢીએ તો નાટક જોતાં આપણે બાળકની જેમ જ વર્તીએ. કોઈ નટ બીજા નટના પર પ્રહાર કરવાનો અભિનય કરે તો એ જોઈને બાળક રડવા માંડે છે અને નાટક જોવામાં વિક્ષેપ ન પડે એ માટે એને છાનું

રાખવું પડે છે. બાળક નાટકમાંનાં દૃશ્યને આપણે શેરીનું દૃશ્ય જોતાં હોઈએ તેવી રીતે જોતું હોય છે. નાટક જોતાં પહેલાં બાળકને આ વિશે સૂચના આપવી પડે છે. એ રડે એવી ખલેલ પડે એટલા માટે નહિ પણ પ્રેક્ષક અને અભિનેતાઓને જુદા પાડનારી જવનિકાનું માન રાખવા માટે—નાટક રૂપગત છે અને રૂપ Reduction પર આધાર રાખે છે. મોટેરાંઓ પણ કેટલીકવાર Reduction પ્રક્રિયાને ભૂલી જઈને વર્તે છે ત્યારે આપણે એમ કહીએ છીએ કે આ દૃશ્ય જોતાં હું લાગણીથી અભિભૂત થઈ ગયો. અથવા મને મારી જાતનું ભાન ન રહ્યું. 'હેમ્લેટ'નું છેલ્લું દૃશ્ય જોતાં કોઈ આ રીતે ભાન ભૂલીને બોલી ઊઠે, 'આ ન પીશો એ તો ઝેરનો પ્યાલો છે.' આમ આપણે કળામાં જે શોધીએ છીએ તે Reductionની પ્રક્રિયાને સ્વીકારીએ તો જ ઉપલબ્ધ થાય.

(૨)

કળાકૃતિના સર્જનને વાસ્તવિકતાના બોધ માટેની સામાન્ય પદ્ધતિ સામેના વિદ્રોહરૂપે જોઈ શકાય. કળાકાર, અસામાન્ય છે તે એ અર્થમાં કે એ અનુભવની સામગ્રી પરત્વે જાદુઈ (magical) દૃઢ અભિગમ ધરાવતો હોય છે. સામાન્ય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષના અમુક અંશના પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાથી કળાકૃતિનું નિર્માણ શક્ય બને છે. ચિત્રના કેનવાસને લાકડાની કે ધાતુની ફ્રેઈમથી મઢી લેવાની ક્રિયા એ કળાના નિર્માણ કરનારની એક જાદુઈ કરામત બની રહે છે. કોઈ ચિત્રને ફ્રેઈમ કરવું એટલે અનુભવના અમુક અંશને એના સન્દર્ભથી અળગો પાડીને જોવો. જેને ફિનોમિનોલોજીમાં reduction કહે છે જેનો પહેલો અર્થ આ છે. આમ કશુંક સરજવું એટલે કશુંક નોખું પાડવું, કશાને બાકાત રાખવું, સમસ્તના એક અંશને સ્વીકારીને બાકીનાને નકારવું. કળાકાર અનુભવના પરમ્પરાગત ચિત્રને નકારી કાઢવાનું અને એ અનુભવને સમજવાની પરમ્પરાગત રીતિને છોડી દેવાનું બમણું સાહસ કરતો હોય છે. એમાં એની પ્રગલ્ભતા વર્તાય છે, આ રીતે જોતાં કળાનો પદાર્થ અથવા કળાકૃતિ એ નોખું પાડીને નવેસરથી જોડવવાની પ્રવૃત્તિ છે. પ્રાકૃતિક જગતને કળાકારે એમાંથી કળાકૃતિને પામવા માટે પ્રેક્ટ કરવું પડે છે એટલે જ નહીં પણ કળાકૃતિ આ કર્યા વિના સમ્ભવિત બનતી નથી એ પણ નોંધવું જોઈએ. શેક્સપિયર 'હેમ્લેટ' લખે ત્યારે સમ્ભવિતતાના સમૂહમાંથી નોખી પાડીને વિગતોને પસંદ કરીને પછી રચના કરે છે. આમ કશીક વસ્તુને અલગ રાખવી એ સર્જકકર્મમાં અનિવાર્ય છે. જે કળાકાર નથી તે અનુભવના સામાન્ય પુંજમાંથી આવી પસંદગી કરીને ઉપયોગમાં લેવાની સામગ્રીને નોખી પાડી શકતો નથી.

કળાકાર આવા reductionનો અર્થ પણ સમજતો હોય છે. તે કેવળ યદૃચ્છાથી નહિ, એ સંપ્રજ્ઞતાપણે આ કરતો હોય છે. આ નોખી વિગતને એ રૂપ અર્પે છે ને એને કારણે એનામાં ટકી રહેવાનો ગુણ આવે છે. નોખું પાડવાની પ્રક્રિયા કેવળ સર્જક જ કરતો હોય છે એવું નથી, કૃતિનું આપણે આપણા વ્યવહારમાંના સામાન્ય વલણનું બ્રેકેટીંગ કરતાં હોઈએ છીએ, પ્રશ્ન આ છે: અહીં કયા પ્રકારના reductionની અપેક્ષા રહે છે? અનુભવમાં જે આપેલું છે તેના અમુક અંશને નોખો પાડે કે મર્યાદિત કરે એવા બ્રેકેટીંગની જરૂર છે. જેને નોખું પાડવામાં આવ્યું છે તેની 'શુદ્ધતા'નો અહીં દાવો કરવાનો હોતો નથી. આવું બ્રેકેટીંગ વાસ્તવમાં કળાકૃતિના નિર્માણમાં થતું જ હોય છે અને એને મળતી જ પ્રક્રિયા કળાકૃતિના અનુભવમાં થતી હોય છે; આ બે પ્રકારના reduction કોઈ પણ રસકીય પદાર્થની સમ્ભવિતતા માટેની પૂર્વશરત છે.

(૩)

જો reflexive reduction કોઈ કળાકૃતિની પૂર્વશરત હોય તો રસકીય પદાર્થના અસ્તિત્વને માટે Reflexive Reconstruction પણ એટલું જ જરૂરી છે. અહીં એ સંજ્ઞાને એના વ્યાપક અર્થમાં પ્રયોજવાની છે. એ દ્વારા રસકીય પદાર્થ એકના પામીને જીવન્ત બની રહે છે. અહીં જેનો સંશ્લેષ સિદ્ધ કરવામાં આવે છે.

એમાં અનેક અર્થોની સંકુલતાનો સંશ્લેષ સિદ્ધ કરવામાં આવે છે. કળાકાર એની કૃતિ દ્વારા અમુક અર્થ સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે. આવો આશય સંપ્રજ્ઞાત અને આલોચનાત્મક હોઈ શકે અથવા અલ્પતમ માત્રામાં પણ એ અમુક બોધ તરફ દિશા સૂચન કરે. આ સંશ્લેષની પ્રક્રિયા કળાકારને અભિપ્રેત અર્થોની અને કૃતિની contentની એકતા સિદ્ધ કરે. આ એકતા કૃતિને એક સંશ્લેષાત્મક એકતા સિદ્ધ કરવાના કળાકારના મૂળભૂત નિર્ણયને વશ વર્તે છે. પણ કળાકૃતિના reduced elementsને વાસ્તવિકતાના એક અંશરૂપે ફરીથી સુગ્રથિત કરી લેવાના રહે છે. અલબત્ત એ વાસ્તવિકતાનો એક વિશિષ્ટ અંશ બની રહે છે. આ પુનર્રચનાની આવશ્યકતાને સમજવાને આપણે એ સમજી લેવું જોઈએ કે કે કળાકૃતિ પોતે તો માત્ર અમુક સમ્ભવિતતાનો સમૂહ છે. જેનું સહૃદય અનુભાવન કરતો હોય છે. અને એ અનુભાવન દ્વારા જ એની ક્ષમતાઓ આવિષ્કૃત થતી આવે છે. આપણે જ્યારે કળાકૃતિને અખણ્ડરૂપે સિદ્ધ થયેલા પુદ્ગલરૂપે જોતા હોઈએ છીએ ત્યારે જ એને કળાકૃતિ તરીકે અનુભવતા

હોઈએ છીએ. એ સિવાય તો કળાકૃતિ કશું જ હોતી નથી. એની આ Nothingness અનેક રીતે આપણે ઓળખીએ છીએ. જુદા જુદા સમયના જુદા જુદા આલોચકો અનેક અને એકબીજાથી જુદાં અર્થઘટનો કરતા હોય છે ત્યારે અને તે ઉપરાંત જો ભાવક ન હોય તો કળાકૃતિ શું હોઈ શકે અને જો ભાવકની શક્યતા જ ન હોય તો એ શું બની રહે—આ બધી સમસ્યાઓનો આ સંદર્ભમાં વિચાર કરવાનો રહે છે. કોઈ ભાવકના અનુભવવામાં ન આવેલી કળાકૃતિમાં ઉપર કહી તેવી એકતા હોઈ શકે ખરી? એ સમસ્યાનો વિચાર કરવાનો રહે છે. ધારો કે જે સંગ્રહાલયમાં કોઈ જતું જ ન હોય તેમાં મૂકેલી કૃતિમાં આવી એકતા હોઈ શકે ખરી? આ કળાકૃતિ એટલે કેનવાસ, લાકડું, રંગ કે તેજછાયાના ઘટકોનું બનેલું સંકુલ (compexleus)? એની પાછળ કળાકારના પ્રારમ્ભમાં જ રહેલો આશય ન હોય તો આ બધાં ઘટકો વેરવિખેર રહી જાય અને કાલા બની રહે. આ આશયને કારણે કૃતિને એક સુગ્રથિત રસકીય પદાર્થનું અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત થાય છે. કેનવાસ અને રંગ પદાર્થના ગુણધર્મો બની રહે છે. આમ છતાં, કળાકાર કળાકૃતિ દ્વારા જે અર્થ સિદ્ધ કરવા મથે છે તેનાથી માત્ર તત્પૂરતી જ સુગ્રથિતતા સિદ્ધ થતી હોય છે. આથી એની સતત ચાલ્યા કરતી પુનર્રચના જરૂરી બની રહે છે. કળાકૃતિ એક કળાકારનો ખ્યાલ છે અને એ ખ્યાલમાં રહેલા અર્થને નવું જીવન અર્પવું જોઈએ. જો કળાકૃતિ શૂન્યમાં સરી ન પડે એ જેવું હોય તો એને આશય દ્વારા સતત ટકી રહે એવી બનાવવી જોઈએ. જેમ Reductionનાં બે પાસાં છે—કળાકારનું Reduction અને ભાવકનું Reduction, તેમ આ Reconstructionનાં પણ બે પાસાં છે. કળાકાર મૂળમાં જે સુગ્રથિતતા એની કળાકૃતિમાં સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે એની જ પ્રક્રિયાને ભાવક આગળ ચલાવે છે. ભાવકે પણ કળાકૃતિની પુનર્રચના કરવાની રહે છે. આમ કળાનો પ્રારમ્ભ કળાકારના Intentionથી થાય છે અને એના અસ્તિત્વને માટે એનું અનુભાવન કરનારા ભાવકનો આધાર જરૂરી બને છે.

આ તબક્કે કળાકૃતિને સમજવાની આખી સમસ્યાનો આપણે સામનો કરવાનો આવે છે કારણ કે જો વાચકને નવલકથાકારને અભિપ્રેત પુનર્રચના કરવાની રહેતી હોય તો એને શી રીતે ખાતરી થાય કે એની આ પુનર્રચના સાચી છે કે કળાકારને જે અભિપ્રેત હતું તે અનુભવાય એવી જ પુનર્રચના એણે કરી છે? કળાકારને કોઈ એવી ખાતરી હોતી નથી કે એને કોઈ પૂરેપૂરો સમજી શકશે. આ અનિશ્ચિતતા એ જ કળાકારને સમાજથી અને એના ભાવકથી જુદો પાડવાની

એકદ

જરૂરિયાત ઊભી કરે છે. કૃતિના નિર્માણ પહેલાં જ ઘણું ખરું એ જાણતો હોય છે કે એના આશય પરત્વે ગેરસમજ ઊભી થશે. આમ છતાં, કળાકાર અને એના ભાવકને જોડતી કડી તો રહેવાની જ. કારણ કે ભાવક એની પુનર્રચના કરે છે એ જ કારણે કળાકૃતિને ટકી રહેવાની શક્યતા ઊભી થાય છે. કળાકારે એવું કશુંક સર્જ્યું છે જે કેવળ પોતાને આધારે ટકી રહેતું નથી. કારણ કે કળાકારે પોતાના આશય પ્રમાણે જે રચના કરી હોય છે એની પુનર્રચના ન થાય તો કળાકૃતિ મૃતઃપ્રાય જ બની રહે. ન વંચાયેલી નવલકથા, ભુલાઈ ગયેલી નવલકથા કે ઉપેક્ષિત નવલકથા – આ બધાને ક્ષીણ થઈ જવાનો રોગ લાગુ પડી જ ચૂક્યો હોય છે. નવલકથા ભાવકની મુકુરીભૂત ચેતનાની અપેક્ષા રાખતી હોય છે. પુસ્તક વિક્રેતાની દુકાનમાં ગોઠવેલાં પુસ્તકો તત્પૂરતાં તો મરેલાં જ હોય છે. ભાવકની શક્તિ તે એને જીવન્ત કરનારી શક્તિ છે. એ જાણે એને નવે અવતારે બેઠાં કરે છે.

(૪)

આ Reflexive reconstructionનું બીજું ખાસ પાસું છે એને ધ્યાનમાં લેવું જરૂરી છે. એ પાસાને Intentional Perception કહીને ઓળખાવી શકાય. સામાન્ય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષમાં તો હું કંઈક નિષ્ક્રિયભાવે વસ્તુઓને જોતો હોઉં છું. મારા દૃષ્ટિપથમાં આવતા પદાર્થો–ખુરશી માણસ, ચોપડી – આ બધા પર મારી નજર પડતી હોય છે, પણ હું સક્રિય બનીને મારા ધ્યાનને પદાર્થ તરફ reductionની પ્રક્રિયા દ્વારા એવી રીતે વાળું જેથી એ ટેબલ પરની ચોપડીના દૃશ્યને ફ્રેઈમ કરીને જોઈ શકું. એને તમે ટેબલ પરની ચોપડી એવું still lifeની શૈલીના પ્રકારનું ચિત્ર કહી શકો. આમ આપણે જેને કંઈક નિષ્ક્રિયભાવે જોતાં હોઈએ છીએ તેને ફ્રેઈમ કરીને જોઈએ ત્યારે તેને Intentional pereption કહેવાય. આ પ્રકારના ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો સહજ રીતે જ ઘણીવાર થતા હોય છે. આપણને કોઈ કહે છે, 'જુઓ પેલો સૂર્યાસ્ત જુઓ' ત્યારે હું મારી આંખ સામે જ છે તેને માત્ર જોતો નથી પણ એને એક મઢી આપેલા દૃશ્યરૂપે જોવાનું કહેવામાં આવ્યું છે તે જોતો હોઉં છું. એ મારી તપાસનો વિષય બને છે. એ સૌન્દર્યનું ક્ષેત્ર મારા નિરીક્ષણનો વિષય બને છે. આપણને જે સૂર્યાસ્ત જોવાનું કહેવામાં આવ્યું છે તેને આપણે લીલયા ફ્રેઈમ કરીને જોઈએ છીએ, જે આપેલું જ છે તેના અંશને આપણે એક વિશિષ્ટ અંશ બનાવીએ છીએ, આ ભલે ક્ષણપૂરતું બનતું હોય, અસ્પષ્ટ રીતે બનતું હોય, અપૂરતું બનતું હોય છતાં એ રીતે આપણે એક રસકીય પદાર્થ

રચી લઈએ છીએ.

આમ સામાન્ય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષના જ એક પ્રકાર તરીકે Intentional Perception શક્ય બને છે. આવી વિશિષ્ટ બનવાની ક્ષમતા ધરાવનારાં દશ્યોથી આપણે ઘેરાયેલા હોઈએ છીએ. પણ જો આ રીતે એને ગ્રેઇટ કરી શકીએ તો એનામાં Intentional unity લાવી શકીએ: આવી unity માટે ઉપર જોઈ ગયા તેમ Reduction અને Reconstruction જરૂરી બની રહે છે. તેમાં કળાનું સર્જન અને કળાનું અનુભાવન–એ બન્નેમાં મૂળ રહ્યાં હોય છે એને કારણે કળાકાર જે સર્જે છે તેની સાથેનો એનો મૂળભૂત સમ્બન્ધ પણ સિદ્ધ થઈ શકે છે.

ફિનોમિનોલોજી અને સાહિત્યશાસ્ત્ર

આપણો મુખ્ય આશય સાહિત્ય અને ફિલસૂફી વચ્ચેના સમ્બન્ધને તપાસવાનો છે. સાહિત્યકૃતિમાં જગતનું જે પ્રતિરૂપ મૂર્ત થતું હોય છે તે કોઠાસૂઝથી થતા અનુભવના Transcendental Structure પર આધાર રાખતું હોય છે અને એના વડે એ અનુભવ અજવાળાતો પણ હોય છે. ફિનોમિનોલોજીના દૃષ્ટિકોણથી આપણે રોજિંદા જીવનના પાયાને તપાસવા ઇચ્છીએ છીએ. એનું જે પરિણામ આવે તેને આધારે સાહિત્યના સિદ્ધાન્તની ભૂમિકા સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કરીશું. મર્લો પોંતિ જેને Originary experience કહે છે તે તો ફિલસૂફી અને સાહિત્ય માટે સમાન છે. પછી એ બન્ને એનું શું કરે છે તે આપણા રસનો વિષય છે. એક રીતે કહીએ તો સાહિત્ય અને ફિલસૂફી રોજના આપણા આ અસ્તિત્વની પુનર્રચના શી રીતે કરી લે છે તેની તપાસનો આ ઉપક્રમ છે.

આમ તો ફિલસૂફી અને સાહિત્ય વચ્ચેનો ગજગ્રાહ પ્લેટોના સમયથી ચાલતો આવ્યો છે. એ જ રીતે ફિલસૂફી અને સાહિત્ય વિવેચન વચ્ચે પણ છમકલાં અડપલાં થતાં રહે છે. આ બધા એકબીજાને માટે કેવી રીતે સમર્પક નીવડે છે તે વિશે પ્રવર્તતી ગૂંચનું આ પરિણામ છે. સાહિત્યની ફિલસૂફીના ક્ષેત્રની સીમા બરાબર અંકાયેલી નથી. સાહિત્યમાં રહેલી ફિલસૂફીનો અભ્યાસ પણ આજે પાંખો થતો રહ્યો છે. 'ફિલસૂફીવાળાં સાહિત્ય'નો અભ્યાસ જે વિદ્યાર્થીનો મુખ્ય-અભ્યાસવિષય સાહિત્ય કે લલિતકળા છે તેને પારિભાષિક સંજ્ઞાઓની જટાજાળમાં પડ્યા વિના ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવે છે, એવું માનવામાં આવતું લાગે છે. આથી એવો વિદ્યાર્થી formal logic, epistemology, ontology કે axiologyની પંચાતમાં પડ્યા વિના ફિલસૂફીના મહત્ત્વના

પ્રશ્નોની જાણકારી મેળવી લે છે. ફિલસૂફ તો આવા જ્ઞાનને સાચા તત્ત્વજ્ઞાનની અવેજીમાં મૂકેલું પાણી રેડીને પાતળું કરેલું જ્ઞાન સમજે. આવા પ્રયત્નોને એ જરા મુરબ્બીવટથી જુએ એમ પણ બને. આમે ય તે સાહિત્ય અને ફિલસૂફી વચ્ચેના સમ્બન્ધ વિશેના ખ્યાલો ધૂંધળા જ છે. આથી બન્ને ક્ષેત્રના માણસો એકબીજાને શંકાની નજરે જુએ છે. કેટલીકવાર એકબીજાના ક્ષેત્રમાં અનધિકાર પ્રવેશ કર્યા બદલ એ લોકો અણગમો પણ પ્રકટ કરતા હોય છે. આ પરિસ્થિતિની વાસ્તવિકતાને સ્વીકારીને આપણે આ અરાજકતામાંથી કશીક વ્યવસ્થા સ્થાપવાની છે. પ્રશ્ન આ છે ફિલસૂફીની સાહિત્ય પરત્વેની સમર્પકતા કેટલી? સાહિત્યથી ફિલસૂફીને કશુંક પ્રાપ્ત થયું ખરું?

પ્રારમ્ભમાં આપણે સાહિત્યની ફિલસૂફી અને સાહિત્યમાં ફિલસૂફી એ બે વચ્ચેનો વિવેક કરી લઈએ. સાહિત્યની ફિલસૂફી આપણને formal aestheticsની સમસ્યાઓ તરફ લઈ જાય તો સાહિત્યમાં ફિલસૂફી સાહિત્યના દાર્શનિક પાસાંને ચીંધી બતાવે. સાહિત્યની ફિલસૂફી literay categories તથા એમની વચ્ચેના સમ્બન્ધોના આ પ્રશ્નો તેમજ કળાકૃતિની અસ્તિત્વમાં આવવાની પ્રક્રિયા વિશેના પ્રશ્નો વિચારે. સાહિત્યમાં ફિલસૂફીની વાત કરીએ ત્યારે સિદ્ધ થયેલી કૃતિના દાર્શનિક સૂચિતાર્થોનો વિચાર કરવાનો રહે. કેટલીક વાર આ બન્ને એક જ છે એમ માનીને આપણે ચાલતા હોઈએ છીએ પણ આપણે આ ભેદ સ્વીકારીને જ ચર્ચા કરીશું. બન્નેનાં હેતુ અને સ્તર જુદાં છે. આ ભેદ સ્વીકારવાનો એક લાભ એ છે કે એથી એ બન્નેના સમ્બન્ધનું મૂલ્યાંકન કરવાનું આપણે હાથ ધરીએ છીએ. વળી એવી નવલકથાઓ છે જેને દાર્શનિક સાહિત્ય લેખે સ્થાન મળે પણ એવી કૃતિઓ જેટલે અંશે વાસ્તવિકતા વિશેની માયાની આલોચના કરતી હોય, જે કાંઈ છે તેને સમગ્રતયા જોવાનો પ્રયત્ન કરતી હોય તેટલે જ અંશે દાર્શનિક ગણાય. જ્યારે Being વિશેનો પ્રશ્ન સાહિત્યમાં ઊભો કરવામાં આવે છે ત્યારે એમાં ફિલસૂફીને અવકાશ મળે છે. આ જ વાતને બીજી રીતે કહેવી હોય તો એમ કહી શકાય કે સાહિત્યમાં ફિલસૂફીનું ontologyની દૃષ્ટિએ સ્થાન છે. એમાં લેખક વાસ્તવિકતાનાં પાસાંઓ વિશે નહિ પણ એની ભૂમિકા વિશે પ્રશ્ન ઊભો કરતો હોય છે. સાહિત્યમાંની ફિલસૂફીનો અભ્યાસ તે એમાં વેરવિખેર સૂચનોરૂપે જે રહ્યું છે તે તત્ત્વને સ્પષ્ટ કરી આપવાનો પ્રયાસ છે. સાહિત્યની ફિલસૂફીનો વાસ્તવિકતાની વિભાવના સાથેનો સંબંધ એનું નિરૂપણ સાહિત્યકૃતિમાં જે રીતે થતું હોય છે તે પરત્વેનો હોય છે. પણ સાહિત્યમાં ફિલસૂફી તો કળામાં નિરૂપાયેલા અનુભવ

તરફ જ વળે છે અને એની ફરીથી માંડણી કરી આપે છે.

આખરે તો સાહિત્યમાં ફિલસૂફી અને સાહિત્યની ફિલસૂફી વચ્ચેના ભેદો બન્ને જ્યાં એકબીજાને મળે છે ત્યાં રહેતા નથી. સાહિત્ય પરત્વેની રસકીય સમસ્યાઓ અને સાહિત્યમાં ફિલસૂફીનો અભ્યાસ કરતા ઊભી થતી સમસ્યાઓ આખરે સમાન ભૂમિકા પર આવે છે. છતાં આ ભેદ નજર સામે રાખીને આ પ્રશ્નો વિચારવાનું આપણને અનુકૂળ રહેશે. એવી કોઈ સાહિત્યકૃતિને આપણે શા માટે દાર્શનિક કહીએ છીએ એ સમજવામાં મદદ થશે. સાહિત્ય નૈતિક વિકલ્પોની ચર્ચા કરે છે, વિશ્વની નિયતિના પ્રશ્નોને છેડે અથવા સમય અને મરણને સમજાવવા મથે છે માટે દાર્શનિક નથી. પણ એ આપણા અસ્તિત્વની ઘટના તરફ આપણને ફરી લઈ જાય છે માટે દાર્શનિક છે. ભવ્ય વિષયો એ નિરૂપવા લે છે માટે એ દાર્શનિક નથી. પણ આપણા વાસ્તવિકતાના અનુભવમાં જે કાંઈ આપણને સાંપડે છે તેમાં રહેલી મૂળભૂત Modalitesને એ તપાસે છે માટે એ દાર્શનિક છે. સાહિત્યની ફિલસૂફી આવા પ્રશ્નોને પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ધકેલી દે એમ બને. પ્રારંભમાં આપણને એનાથી દૂર લઈ જાય. અહીં મૂળ મુદ્દો ફિલસૂફી અને સાહિત્ય વચ્ચે ચાલ્યા આવતા જૂના વૈમનસ્યનો છે. જેમ કોઈ સર્જક નવલકથા કે કવિતાનો કશીક લાગણીને માટે ભોગ આપી દે તેમ સાહિત્ય વિશે સૈદ્ધાન્તિક અભિગમની ચર્ચા પણ કોઈ શુષ્ક ગણી કાઢે. આથી જ તો એલન ટેઈટે કહ્યું છે, " આવી ચર્ચાના નિષ્કર્ષો બહુ પ્રભાવક લાગે છે અને એને ઠીક ઠીક વિસ્તારપૂર્વક કહેવામાં આવે છે પણ એમાના કોઈએ દાન્તેના 'Paradiso' ના ૨૮મા સર્ગની મારી સમજ વધારી હોય એવું મને લાગ્યું નથી. જો આ પ્રતિક્રિયાને આપણે વાજબી લેખીએ તોય એને સાહિત્યમાંની ફિલસૂફીના અભ્યાસ પરત્વે લાગુ પાડી શકાય એવું ફલિત થતું નથી. એલન ટેઈટમાં પણ સારી માત્રામાં વિદગ્ધતા છે અને એથી જ એમના અવિશ્વાસને આપણે અવિશ્વાસની નજરે જોવાનો રહે છે. પણ આ વિશે ઝાઝી ઝીણાજોડી કરવાનો કશો અર્થ નથી.

(૫)

આપણે સામાન્ય રીતે એમ કહેતા હોઈએ છીએ કે નવલકથા જગતનું પ્રતિરૂપ રજૂ કરે છે પણ એનો અર્થ આપણા મનમાં સ્પષ્ટ હોતો નથી. કારણ કે જગતનું પ્રતિરૂપ એ સંજ્ઞાનો અર્થ સ્પષ્ટ હોતો નથી. નવલકથા એક નાનું જગત રજૂ કરે છે તે વાસ્તવિક જગતના વિશાળ જગતની અમુક ચર્ચાઓ પ્રતિકૃતિ હોય છે. 'પ્રતિબિમ્બ', 'દર્પણ', 'રજૂઆત' આ સંજ્ઞાઓ આ

એ જગતને સમજવામાં મહત્ત્વની છે. આ પ્રતિરૂપનો જીવન સાથેનો સમ્બન્ધ કળાની વ્યાખ્યા બાંધવામાં કેટલીક વાર આવશ્યક મુદ્દો ગણાય છે. એરિક કાહલર કળાની વ્યાખ્યા આમ આપે છે ' કળા એક એવી માનવ પ્રવૃત્તિ છે જે અન્વેષણ કરે છે. અને એક નવી વાસ્તવિકતાને સર્જે છે અને એ પ્રતીકાત્મક રૂપ તરીકે રજૂ કરે છે, જે વિશાળ જગતનો સંકેત બની રહે છે. આમ પ્રતિરૂપ કે પ્રતિબિમ્બ એ સંજ્ઞા મહત્ત્વની હોય તે છતાં આપણે એના ક્ષેત્રની કાળજીથી તપાસ કરવી જોઈએ. સાહિત્ય આપણી આગળ એક જગતને રજૂ કરે છે તે કયા અર્થમાં ?

જગતનાં ન્યૂનતમ ઘટકોની યાદી આપવા જઈએ તો એ આપણી ધીરજ અને શક્તિની કસોટી કરનારું નીવડે. આથી આપણે અહીં કોઈ પણ સમ્ભવિત કેન્દ્રભૂત લક્ષણની, એના Horizonal character ની જ વાત કરીશું. વસ્તુઓ, ઘટનાઓ, પરિસ્થિતિઓ જગતમાં હોય છે એમ કહેવાય છે. લેખકના ટેબલ અને ખુરશી ઓરડીમાં હોય છે અને આપણે જાણીએ છીએ કે એની ઓરડી એના ઘરમાં છે, એ ગ ર શહેરમાં છે, આમ આખરે એ બધું આપણને જગત તરફ દોરી જાય છે જેમાં આ બધું જ સમાયેલું છે. આમ ખુરશીથી તે બીજી બધી વસ્તુ તરફની ગતિ Horizonal છે. જગતને આપણે બહારની સીમા તરીકે સ્વીકારીએ તો આપણે જે કાંઈ અનુભવી શકીએ તેને આ ક્ષિતિજ બાંધી દે છે. કશુંક જગતમાં હોય એનો અર્થ એ કે એ કશાકના અસ્તિત્વને આપણે એ ક્ષિતિજ દ્વારા ઓળખીએ. આ જગતમાં જે કાંઈ અનુભવાય છે તે આપણને ઘણુંખરું પરિચિત હોય છે અથવા તો આપણને અજાણ્યું હોય છે પણ આ પરિચિત અજાણ્યું તે આ જગતમાં નથી. એને બદલે આપણે એમ કહેવું જોઈએ કે પરિચિતતા અને અજાણ્યાપણું એ એના અસ્તિત્વની ક્ષિતિજ વડે જ ઓળખી શકાય. મારા જગતમાં આત્મીયતા, પરિચિતતા અને અજાણ્યાપણાનાં જુદાંજુદાં ક્ષેત્રો છે. હું જેને માતાપિતા કહું છું, પત્ની અને બાળકો કહું છું, મિત્રો અને પરિચિતો કહું છું. એમનાં તરફથી જે લોકો, જેના વિશે જાણવામાં આવ્યું છે પણ જેમને ઓળખ્યાં નથી તે લોકો તરફ જાઉં છું – વિભાવનાઓની મદદથી, જ્ઞાનની મદદથી. એવા કેટલાક પણ હશે જેને હું કદિ ઓળખી શકીશ નહિ, કે જેમને વિશે હું કશું જાણી શકીશ નહિ. આમ છતાં, જે જગતમાં એ બધાનો સમાવેશ થયેલો છે– એ જગતની વાસ્તવિકતા કે સમ્ભવિતતા તરીકે એ જગતના સંદર્ભમાં જ એ બધું મને સમજાય છે. આ જગતને હું એક એવા ગર્ભસ્થાન તરીકે ઓળખું છું જેની ક્ષિતિજની અંદર વ્યક્તિઓ અને ઘટનાઓ દૃષ્ટિગોચર થાય છે. જગત પોતે

જાતે પોતાને મને આપતું નથી, એ તો એની ક્ષિતિજ આપે છે.

પ્રારમ્ભમાં કોઈ પણ વસ્તુ કે ઘટના horizonal હોય છે. કશુંક હોય અથવા બને તે માટે એનામાં Regional કે Zonal લક્ષણો હોવાં જોઈએ. હું મારા મિત્રને મળું છું તે ઘટનાને જે કાંઈ સ્થળકાળનાં લક્ષણો હોય તે સ્થળ અને કાળ જગતનાં છે માટે હોય છે એની સાથેની વાતચીતથી મને વિષાદ થયો હોય કે આનન્દ, હું મારા મિત્રને જેમાં આનન્દ કે વિષાદ થાય એવા સંદર્ભમાં જ મળતો હોઉં છું અને એ સંદર્ભ એ Horizonમાં હોય છે. એ Horizon અમારી મૈત્રીની હોય છે. જે કાંઈ અસ્તિત્વ ધરાવે છે તેના અંશરૂપ હોય છે. મારા મિત્ર જે સમાચાર આપે છે તે, વિચાર પ્રકટ કરે છે તે, જે યોજનાઓ રજૂ કરે છે તે—એના અસ્તિત્વનાં પાસાંઓ હોય છે. કારણ કે એ અસ્તિત્વ એ જે કાંઈ સાર્થકતા એના જીવનમાં મેળવવા ઇચ્છતો હોય છે તે તરફ ગતિશીલ હોય છે. આ સાર્થકતાનું પોત જ Horizonal હોય છે. એનો અર્થ એ નથી કે આ જગતની ક્ષિતિજની મર્યાદામાં રહીને જે કાંઈ અનુભવીએ છીએ તેને માટે એક ક્ષિતિજ વિશેની સભાનતા—પૂર્વકની અભિજ્ઞતા આવશ્યક છે. રોજિંદા જીવનમાં આપણે આ ક્ષિતિજને એક ગૃહીત તરીકે સ્વીકારેલી જ હોય છે. અને એ ગૃહીત આપણા જગતના અનુભવનું એક મહત્ત્વનું અંગ બની રહે છે. કોઈ સાહિત્યકૃતિમાં જે પ્રકારની સૃષ્ટિ આલેખાઈ હોય છે તેને સમજવામાં આ ક્ષિતિજ મહત્ત્વની ચાવી રૂપ બની રહે છે.

આપણે ટોમસ માન કે વિલિયમ ફોકનરની સૃષ્ટિની વાત કરતા હોઈએ છીએ પણ એને 'The magic mountain' કે 'Light in August'ની સૃષ્ટિ એમ કહેવું વધારે ઉચિત છે. આ બે પ્રયોગો વચ્ચેનો ભેદ ઘણું ખરું સ્પષ્ટ હોતો નથી. સાહિત્યકાર તરીકેની ટોમસ માનની સૃષ્ટિને એની કૃતિઓ દ્વારા જ આપણે ઓળખી શકીએ. એનો અર્થ કે એ એની નવલકથાઓ અને વાર્તાઓને અમુક પ્રકારના દૃષ્ટિકોણની અપેક્ષા રહે છે. માન જ્યારે વિદ્યમાન હતા ત્યારે એમની પાસેથી આપણે અમુક વસ્તુઓની અપેક્ષા રાખતા હતા. એ જે આશાઓ જગાડે તેને પૂરી કરે અને એની બહુવિધ નિપુણતાને એ વિશિષ્ટ દૃષ્ટિબિન્દુ દ્વારા વિકસાવે એવી અપેક્ષા આપણે રાખીએ છીએ. આ અર્થમાં ટોમસ માનના જગતને જાણવું એટલે અભિવ્યક્તિની સમસ્યાઓ વિશેની એમની ચિન્તા, એમનું મનન—એમને ઓળખવા. માનનો કોઈ પણ વિવેકી વાચક જાણે છે કે એમની કૃતિઓમાં કલાકારનાં ચેતના અને પ્રકૃતિ સાથેના સમ્બન્ધનું નિરૂપણ

છે. એમાં સામયિકતા અને મરણ એ મહત્ત્વના વિષયો છે. એમની શૈલીની જુદી જુદી તરાહો અને એમની કૃતિમાં નિરૂપાયેલું મુખ્ય વસ્તુ એમાં પણ આપણને રસ પડે છે. અહીં માનની સૃષ્ટિ તે એના મન સાથે એકરૂપ બની જાય છે પણ The magic mountainનું જગત એમ કહીએ ત્યારે એ વાત જુદી બની જાય છે. અહીં આપણે સાહિત્યકૃતિમાં પ્રકટ થતા જગત અંગેનો સામનો કરવાનો આવે છે. The magic mountain જેવી કૃતિ કયા અર્થમાં આપણી સમક્ષ એક જગતને રજૂ કરે છે ?

The magic mountainનું જગત અમુક વર્તમાન ઘટકોનું બનેલું છે, એમાંનાં પાત્રો અને કાર્યો તે સમયથી અને સ્થળથી બંધાયેલાં છે. એમાં પાત્રોનાં કાર્યોથી એક ઇતિહાસ રચાય છે જેને કથાનક આધાર આપે છે. પાત્રો મોટાં થાય છે અને અમુક સંજોગોમાં મરી પણ જાય છે. આપણે એમને જોતા હોઈએ છીએ એ દરમ્યાન એ લોકો ઘણું વેઠતા પણ હોય છે અને ઘણો આનન્દ પણ માણતાં હોય છે. એઓ વાસ્તવિકતાના બુદ્ધિગત અને ઊર્મિગત મોટાં ક્ષેત્રોની શોધ કરતા હોય છે અને છેલ્લે અસ્તિત્વના પ્રતીકાત્મક રૂપોની જાળ-ગૂંથણીમાં એઓ ગૂંચવાયા હોય છે. આ બધું તો આપણા જગતમાં પણ બનતું જ હોય છે. ઉપલક દૃષ્ટિએ જોતાં પણ એમાં રહેલું વ્યાવર્તક તત્ત્વ પારખવું અઘરું નથી, The magic mountainનું જગત એ Fictional જગત છે, વાસ્તવિક જગત નથી. એમનાં જે ઘટકો તરફ આપણે આંગળી ચીંધી એ બધાને 'As-If'નું સ્ટેટસ છે. એમાં જે ઇતિહાસ કહેવાયો છે તે વાસ્તવિક રીતે બનેલી ઘટનાઓનો દસ્તાવેજી અહેવાલ નથી. આ કાલ્પનિક જગતમાં વસતાં પાત્રો જગતમાં ખરેખર જીવી ચૂકયાં હોય એવાં નથી. આથી આ આખી વસ્તુ એક અદ્ભુત રીતે બનાવેલી વસ્તુ છે, પ્રયત્નપૂર્વક ઊભી કરેલી પ્રવચના છે, ટૂંકમાં એ Fiction છે. પણ આટલું કહેવાથી આપણા મૂળ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપી દઈ શકાતો નથી.

જગતની વિભાવનાના ગ્રાહ્ય બને એવા અહેવાલ આપનારે Real અને Iimagunary વચ્ચેનો ભેદ કરી બતાવવાનો રહેશે. એ જ રીતે Fictive અને Actual વચ્ચેનો ભેદ પણ બતાવવાનો રહેશે. આપણે જો એમ કહીએ કે નવલકથાનું જગત Synthetic છે અને રોજિન્દા જીવનનું જગત તે Historical છે તો તો મૂળ પ્રશ્નની નોંધ ન લેવા જેવું-થયું. આવા હેવાલમાં 'જગત'ને આપણે માની લેતા હોઈએ છીએ. આવાં આપણાં ગૃહીતોની ફેરતપાસ કરવાની રહેશે. સાહિત્યકૃતિમાં જે જગત રજૂ થાય છે તેનાં કેટલાંક

અનિવાર્ય લક્ષણો આ પ્રમાણે ગણાવી શકાય : એમાં સ્થળ અને કાળનું અમુક પરિમાણ પાત્રો અને એનાં કાર્યો માટે જરૂરી બની રહે છે. એમાંના કાર્યને રજૂ કરતી વાર્તાને માટે જે પરિમાણ સ્વીકાર્યું હોય તેની functional Limitહ હોય છે. જે વાર્તા કહેવાવી શરૂ થઈ તે પહેલાં અને વાર્તા કહેવાઈ ગઈ પછી જે બને તેને નોખાં પાડી આપતું હોય છે. એમાં જે કાર્ય છે તે કાર્ય પાત્રો પરત્વેનું હોય છે. એ કાર્યો દ્વારા એમનાં જગતનું અર્થઘટન થાય છે. એનો જે કાંઈ અર્થ છે તે મૂળ તો આ કાર્યો દ્વારા આવિષ્કૃત થતો હોય છે. આખા કથાનક દરમ્યાન સુસંગત રીતે રચાતી આવતી એક વાસ્તવિકતા પાત્રો માટે હોય છે. એ એમના જીવનને આવરી લે છે. એમના જગતની સંભવિતતા માટે એ જરૂરી છે. અને છેલ્લે સાહિત્યકૃતિમાં રહેલા સર્વસમ્ભવિત ઘટકોની પડછે એક Horizon હોય છે તે સર્જેલા વિશ્વની સીમાને સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

સાહિત્યકૃતિમાં પ્રકટ થતા જગતનાં ગૃહીતો જગતની જે છબિ રજૂ કરે છે તેનું અર્થઘટન તો પહેલેથી જ એનાં પાત્રો દ્વારા થઈ ચૂક્યું હોય છે. આથી એમનાં કાર્યોનું આપણે કરેલું પૃથક્કરણ તે તો અનિવાર્યતયા એના અનુવાદ રૂપ જ હોય છે. આપણે એમનાં અર્થઘટનોનું અર્થઘટન કરતાં હોઈએ છીએ. એઓ જેનો મુકાબલો કરે છે તે મુકાબલાનો આપણે મુકાબલો કરીએ છીએ. આપણે એમની શ્રદ્ધામાં સૂર પુરાવીએ છીએ અથવા એ શ્રદ્ધાને નકારી કાઢીએ છીએ. સાહિત્યકૃતિમાંનું જગતનું પ્રતિરૂપ આમ આલ્ફ્રેડ શુત્સ કહે છે તેમ Preinterpreted હોય છે. આવું શી રીતે બને છે તે જોવું હોય તો આપણે માનવવ્યવહારના બંધારણને તપાસવું પડે. દુર્ભાગ્યે આપણા જમાનાના કાર્યની છબિનું સ્વરૂપ બહિર્ગત કે ભૌતિક ગતિનું છે. કાર્યને આપણે એક ઘટના તરીકે લઈએ છીએ જે બાહ્યજગત તરફ વળતી હોય છે. એ કશુંક જોયેલું, અનુભવેલું કે સાંભળેલું હોય છે. એવું કશુંક જે બીજા કશાકને ગતિ આપે છે, એવું કશુંક જે બીજા કશાકમાં પરિવર્તન લાવે છે. આઘાત કરવો, દડો ફેંકવો, ઘાંટો પાડવો, આદેશ દેવો—આ બધાં સ્પષ્ટ રીતે કાર્યો છે અને એનો રણકો તરત પરખાય એવો છે. સૈનિક, અખાડાબાજ, મુત્સદ્દી, વેપારી, સાહસ કરનાર સાહસિક—આ બધા વિલક્ષણ રીતે ક્રિયાશીલ માનવીઓ છે. કવિ, ફિલસૂફ, કળાકાર, સ્વપ્નદ્રષ્ટા spactator તરીકે રહે છે. એ લોકોનો સ્વભાવ ચર્વણા કરવાનો છે આ અર્થમાં કાર્ય સૌ પ્રથમ તો એવું કશુંક છે જેની અસર આપણી આજુબાજુના જગતમાં નોંધી શકાય છે એ એક જાહેરમાં

બનતી ઘટના છે. કવિઓ પણ ક્રિયાશીલ માનવીઓ છે એમ કહેવાને બદલે ચતુરાઈ વાપરીને જીવનની સામાન્ય સમજ પ્રમાણે જેને કાર્યને કાર્ય લેખવા માટેનું જે ધોરણ છે તેના જ અર્થનો ફરીથી વિચાર કરવાનું કહેવામાં આવે છે. મેક્સ વેબર કહે છે, "કાર્યમાં બધા જ પ્રકારના માનવવ્યવહારનો સમાવેશ થાય છે. વ્યવહાર કરનાર માનવી એમાં અંગત અર્થનું આરોપણ કરતો હોય છે. આ અર્થમાં કાર્ય જાહેર કે કેવળ આંતરિક કે આત્મલક્ષી પણ હોઈ શકે. એમાં સક્રિય બનીને હસ્તક્ષેપ કરવામાં આવે અથવા પરિસ્થિતિને Passively સ્વીકારી લેવામાં આવે. કાર્યને આપણે સામાજિક કહીએ છીએ તે એ અર્થમાં કે એ કાર્યનો કર્તા એમાં જે અંગત અર્થનું આરોપણ કરે છે તેમાં બીજાના વ્યવહારની પણ નોંધ લેવામાં આવે છે અને એ પ્રમાણે એની દિશા નક્કી થાય છે. વેબરને મતે આત્મલક્ષી અર્થ એટલે કાર્ય કરનાર પોતાના કાર્ય વિશેની જે અર્થઘટનાત્મક સમજ ધરાવતો હોય છે તે. એને અંગત કે માનસિક વલણો સાથે કશી લેવાદેવા નથી. આ અર્થમાં જે કાર્ય સાહિત્યકૃતિની સૃષ્ટિના લક્ષણરૂપ બને છે તેનું સ્વરૂપ પાત્રો વ્યક્તિગત રીતે નક્કી કરતાં હોય છે. આપણે એની વાર્તાનું સૂત્ર પકડીએ કે તરત જ એ સૃષ્ટિના કાલ્પનિક નિવાસીઓએ જેનું અર્થઘટન કરી જ દીધું છે તેવા જગતમાં પ્રવેશીએ છીએ. જો કાર્ય આવા અર્થઘટન દ્વારા આવિષ્કૃત થતું હોય તો અર્થઘટન પાછું Horizonal ground તરફ આંગળી ચીંધે છે. કાર્ય કરનાર પોતાના કાર્ય પર જે અર્થનું આરોપણ કરે છે તેનું સ્વરૂપ એના આશયથી બંધાતું હોય છે. અને એનો આશય મર્યાદિત બને છે કે દોરવાય છે તે એ જે હેતુ તરફ કે Horizon of value તરફ ગતિ કરતો હોય છે તેના પરથી. પણ મૂલ્યોને આપણે જાગતિક મૂલ્યો કહીએ છીએ. એ આપણા જીવનના માળખાના એક અંશરૂપ હોય છે. એ મૂલ્યો અતિક્રમણશીલ અથવા અન્તર્વ્યાપ્ત છે કે કેમ તે વિચારવું અહીં અપ્રસ્તુત છે. આ મૂલ્યાંકન જગતની પહેલેથી સ્થાપિત ક્ષિતિજની મર્યાદામાં રહીને થતું હોય છે. આ અર્થમાં Intent એટલે વાસ્તવના કોઈક પાસા તરફનો ઝોક. અને આ આપણી અભિજ્ઞતાનાં બધાં પરિમાણોને એકસરખું લાગુ પડે છે. એટલે કે વિચારવું, યાદ કરવું, કલ્પના કરવી, સ્વપ્નો જોવાં કે લાગણી અનુભવવી—આ બધાંને આ એકસરખું લાગુ પડે છે. ફાધર ઝોશિમાની પવિત્રતા, ફિઓદોર કારામાઝોવના રંગલાવેડા અને હવસખોરી, એના પુત્રોની જુદી જુદી જીવનરીતિ—આ બધું એ લોકો જે જગતની ક્ષિતિજમાં કાર્ય કરીને પોતાને આવિષ્કૃત કરતા આવે છે તે રીતે જોતાં જ બોધગમ્ય બને છે, એ જગતને એનો આગવો ઇતિહાસ છે જે

વિશે આપણે પ્રમાણમાં થોડું જાણીએ છીએ, એ જગતને એનું ભવિષ્ય છે જે આપણી આગળ એટલું જ અસ્પષ્ટ છે. પણ આ ભૂતકાળ અને ભવિષ્ય એ બન્નેને માટે સમાન એવી વાસ્તવિકતાથી જોડાયેલા છે. ઝોશિમાનો ભૂતકાળ અને આલ્યોશાનું ભવિષ્ય તે એ જગતની અંતર્ગત રહેલી ક્ષિતિજનાં જ જુદાં પરિપ્રેક્ષ્યો છે. વાચકો તરીકે આપણે એનાં સમયનાં પરિમાણોને સમજીએ તે જરૂરી છે છતાં એ એક અનુવર્તી હકીકત છે. કારણ કે આપણે પોતાની જ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિથી જન્મેલા અને એના જ માળખાને આધારે ટકી રહેલા જગતના સાક્ષી હોઈએ છીએ.

છતાં નોંધપાત્ર વાત એ છે કે સાહિત્યકૃતિમાંના જગતને આપણે જગત તરીકે ગ્રહી શકીએ છીએ. એ જે વાતો કહે છે એ જગત વિશેની છે એટલું તરત સમજી જઈએ છીએ. અને એ રીતે એનાં મૂલ્યોમાં આપણા Intuitive extrapolationથી સહભાગી થઈએ છીએ. જ્યારે આપણે એમ કહીએ છીએ કે અમુક એક સાહિત્યકૃતિ આપણા જીવન પર અજવાળું પાથરે છે ત્યારે આપણે વિશ્વાસપૂર્વક એવું ધારી લઈએ છીએ કે આપણી જગત વિશેની જે Intuitive Sense છે તેનું એને સમર્થન છે. આપણા સાહિત્યકૃતિમાંના એ જગત વિશે પૂરેપૂરો ખ્યાલ ભલે ન આપી શકીએ એ છતાં આપણું પોતાનું જગત કહીએ છીએ ત્યારે એનો અર્થ શો થઈ શકે તે આપણે જાણતા હોઈએ છીએ. આ ગૃહીતને આપણે ગંભીર રીતે પડકારવાનું છે. આપણે સાહિત્યમાં નિરૂપાતા જગતના કેટલાક મહત્ત્વનાં લક્ષણો વિશે જે વર્ણન કર્યું તેની સાથે સાથે રોજિન્દા જીવનના પાયાના બંધારણનું પણ પરીક્ષણ કરવું જોઈએ. સાહિત્ય અને જગતના પાયાના બંધારણનું પણ પરીક્ષણ કરવું જોઈએ. સાહિત્ય અને જગત વચ્ચેના આ પ્રકારના મુકાબલાને પરિણામે આપણે અમુક તારણ અને નિષ્કર્ષ પર આવીશું.

(६)

આપણા વ્યક્તિત્વનું એક પાસું તે રોજબરોજની જિન્દગી જીવનારા Common sense માણસનું હોય છે. કિર્કગાર્દે કહ્યું છે તેમ આપણામાંના દરેકને લોકો જેને વાસ્તવિકતા કહે છે તેના વેપલા સાથે સમ્બન્ધ હોય છે છતાં દુનિયા છે, દુનિયામાંનું રોજિન્દું જીવન છે અને આપણે એ આખા માળખાના ભાગરૂપ છીએ એ જાણવા માટે કોઈ શીખવનારની જરૂર પડતી નથી. આપણને એનાં ઘટકો વિશે માહિતી મળે છે એની અટપટી રચના વિશે આપણને જાણકારી આપવામાં આવે પણ વાસ્તવિકતા છે એવું આપણને કોઈ

શીખવતું નથી. આપણા શિક્ષણની આ વિચિત્ર ક્ષતિ એ આપણે માટે ઉપકારક નીવડે છે. કારણ કે એ આપણા અસ્તિત્વની ક્ષિતિજ વિશેની આપણને જાણ કરે છે. જગત વિશેના જે કાંઈ પ્રશ્ન ઊભા કરવામાં આવે છે તે જગતમાં રહીને ઊભા કરવામાં આવે છે. આપણા અનુભવના અમુક અંશ વિશે આપણે શંકા કરીએ અને એ શંકા ખોટી પણ હોય તેમ છતાં જે શંકા વગરનું માળખું છે અને જેના સંદર્ભમાં આપણે એ શંકાનું નિરાકરણ સ્વીકારીએ છીએ તેની પડખે એ શંકા રહેતી નથી. પાછળ, ઉપર અને સામે જે શંકાની શક્યતા ધરાવે છે તેની નિઃશંક ભૂમિકા હોય છે જેના વિરોધમાં જે શંકાસ્પદ છે તેને વિશે જ આપણે શંકા કરીએ છીએ. આપણી જિન્દગીની મુખ્ય ગતિ વાસ્તવિકતાને માનવા તરફની છે. અને આપણી વાસ્તવિકતાની માન્યતા એ તપાસનો વિષય બનતી નથી. જે ક્ષિતિજ દ્વારા આપણને જગત આપવામાં આવ્યું છે તે આપણી સ્વાભાવિક, પોતાને વિશે સભાન નહિ એવી રોજિન્દા જીવનની માન્યતા એટલે કશો પ્રશ્ન પૂછ્યા વિનાનો સ્વીકાર. કોઠાસૂઝવાળા રોજિન્દા જીવનના માનવી તરીકે હું એ સ્વીકારી લઉં છું કે હું જે જગતનો અંશ છું તે જગત સાચું છે, તત્ત્વતઃ વિશ્વસનીય છે અને સામાન્ય રીતે આપણી ઇન્દ્રિયો દ્વારા એ આપણી આગળ રજૂ થતું હોય છે. એ સુસંગત લાગતું આવે છે. વળી હું એ પણ માની લઉં છું કે આ જગતને બીજાઓ પણ એ જ રીતે જુએ છે. હું એ પણ માનું છું કે આ જગતને ભૂતકાળ અને ભવિષ્યકાળ છે. મારા માનવબન્ધુઓ મારી જેમ જન્મ્યા છે અને મરવાના છે. મારી જેમ બીજાઓ આ પહેલા જગતમાં હતા, ત્યારે બીજાઓ મારી સાથે આ જગતમા સહભાગી છે અને એવી જ રીતે ભવિષ્યમાં પણ બીજાઓ મારી જેમ આવશે. આપણે આ બધું સ્વીકારી લઈએ છીએ તે સ્વીકૃતિને પણ કશા પ્રશ્ન વિના સ્વીકારી લઈએ છીએ.

આપણે 'એને Animal faith' કહીએ કે કોઠાસૂઝ કહીએ પણ વાસ્તવિકતામાંની આ માન્યતા સાર્વત્રિક છે અને આપણા જીવનનો ન ભૂસી શકાય એવો અંશ છે એ વિશે કશી શંકા નથી. ફિલસૂફીના પ્રારમ્ભિક અભ્યાસક્રમમાં વિદ્યાર્થી દેકાર્તની અસ્તિત્વ વિશેની શંકાને મૂર્ખામી ગણીને હસી કાઢતો હોય છે અને મનમાં ને મનમાં બર્કલીનો પણ છેદ ઊડાડી દેતો હોય છે. ઘણા ફિલસૂફો ગાંડા થઇને મરી ગયા એવું એ જાણે છે ત્યારે આની પરાકાષ્ઠા આવે છે. આ બધું છતાં વાસ્તવિકતા એનાં મૂળમાં સમસ્યારૂપ હોય એવી આપણને પજવનારી સમ્ભવિતતા આપણી કોઠાસૂઝ આગળ ટકી રહી શકતી નથી. આખરે ફિલસૂફ વાસ્તવિકતા વિશે સત્ય કહેતો હશે તે વાત ઉદયશંકર ડિસ્કો

ડાન્સ કરતા હોય એના જેવી બેહૂદી લાગે છે. આમ છતાં એટલું નક્કી કે આ કોઠાસૂઝથી વર્તાતા જગતને એનાં નિશ્ચિત ઘટકો હોય છે અને એમાં એના પોતા વિશેના નર્યા વિશ્વાસનો સમાવેશ થાય છે આલ્ફ્રેડ શુત્ઝ કહે છે તેમ રોજિન્દા જીવનનાં આ સાર્વત્રિક લક્ષણોને આપણે માનવ અસ્તિત્વનાં 'metaphysical Constants' કહી શકીએ. આપણું આ જગતમાં જન્મવું, અમુક એક માતાને પેટે અવતાર લેવો, જે જગતમાં આપણી પહેલાં બીજા રહેતા હોય તેમાં જન્મવું, વળી બીજા જેનું અર્થઘટન કરી ચૂક્યા છે તે જગતમાં જીવવું, એમાં મોટા થવું અને આખરે મરવું– આ જેમાંથી ન છટકી શકાય એવી વાસ્તવિકતાઓ છે. metaphysical constants તરીકે એમને પ્રસૂતિ કરાવનારાઓ સાથે, વૃદ્ધો સાથે, વસતિ ગણતરી કરનારાઓ સાથે કે સ્મશાનમાં પહોંચાડનારાઓ સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. આ metaphysical constant આપણા આ જગતમાં હોવાની ક્ષિતિજને અજવાળે છે અને એના વડે અજવાળાય છે. રાજકારણના જાહેર મામલાને એ ચીંધતા નથી પણ આપણા અસ્તિત્વ સાથે એને સમ્બન્ધ છે. એ આપણા જગતની રચનાનું માળખું પૂરું પાડે છે.

આપણા રોજિન્દા જીવનની એ લાક્ષણિકતા છે કે આપણે આ નિશ્ચિત ઘટકોને સ્વીકારીને ચાલીએ છીએ. એના દાર્શનિક સૂચિતાર્થો આપણા અનુભવમાં સંઘરાતા રહે છે. આ નિશ્ચિત ઘટકોનું અર્થઘટન કરતી વેળાએ માનવ અસ્તિત્વનાં બે પાસાંઓ વચ્ચે ભેદ કરવાનું જરૂરી બને છે. જે જગત આપણને સીધું પ્રત્યક્ષ થાય છે તે જે જગતને આપણે પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાન, ઇતિહાસ અને સમાજવિદ્યા પાસેથી પામીએ છીએ તેનાથી મૂળભૂત રીતે જુદું હોય છે. Helmhults નું પુસ્તક Physioiogical optics મારા ચાક્ષુષ અનુભવ વિશે કે એની અપરોક્ષતા વિશે મને કશું કહી શકે નહિ. એ વિશે લખાયેલું પુસ્તક પણ આ વિશે આપણને કાંઈ કહી શકે નહિ. મારો એક રંગનો અનુભવ અને એ રંગનાં ધારણનો વૈજ્ઞાનિક અહેવાલ– એ વચ્ચે કશો સમ્બન્ધ નથી. મારું રંગનું જગત સહુ પ્રથમ મારું છે. એને અંગેની નિષ્ણાતની માહિતીથી એ અવાન્તરિત થતું નથી. દૃષ્ટિ વિશેની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા આપણે જે જોઈએ છીએ તેની પ્રમાણભૂતતા માટે કોઈ આવશ્યક નથી. મારું રંગનું જગત એ અર્થમાં એક વિશિષ્ટ જગત છે. એનું ક્ષેત્ર અને એની સામગ્રીને જે અનુભવનું ઊંડાણ હોય છે કે એને વિશેના પછીથી આવતા સૈદ્ધાન્તિક ખુલાસાઓથી નિરપેક્ષ હોય છે. આપણે જે આંખે જોઈએ છીએ તેને વિશે જે કહ્યું તે મારા આખા જગતને લાગુ પડે છે. મારા અસ્તિત્વના વિશિષ્ટ અંશો તે કશીક ઇતિહાસ, સમાજવિદ્યા કે મનોવિજ્ઞાનની વિભાવનાઓથી નક્કી થતા નથી. એ બધું

એટલે

આગવી રીતે અને ફરી બદલી ન શકાય એ રીતે મારું હોય છે. એ મારું છે એમ કહું છું ત્યારે સહુથી પ્રથમ તો એનો અર્થ એ કે એ મને અમુક Vantage Pointથી આપવામાં આવ્યું હોય છે. મારું શરીર એ વાસ્તવમાં આવું એક બિન્દુ છે જેના સમ્બન્ધમાં ચાક્ષુષ ઘટનાઓને એનું સ્થાન પ્રાપ્ત થાય છે. મારું શરીર એ મને તત્ક્ષણ સહજ રીતે અનુભવાતી વાસ્તવિકતા છે. એ શરીરરચનાશાસ્ત્ર કે એના વિદગ્ધતાભર્યા જ્ઞાનનું પરિણામ નથી. આ જે પહેલેથી આપવામાં આવ્યું છે તે જગતનું મહત્ત્વ વિજ્ઞાન જે જગત સંપડાવે છે અને જે આપણા વ્યવધાનરહિત અનુભવનો વિષય છે તેનાથી અગ્રતા ધરાવે છે. આ અગ્રતા તે શું તે આપણે સ્પષ્ટ કરવાનું રહેશે.

જેમ આપણા સમયમાં કાર્યને બાહ્ય ભૌતિક અસરકારકતાને રૂપે લેખવામાં આવ્યું છે તેમ તત્ક્ષણ થતા અનુભવની ગુણવત્તાનો પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનની કાર્ય-કારણની કોટીમાં સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. અમુક પરિસ્થિતિ વિશેની સાચી સમજૂતી એટલે એની પુરોગામી પરિસ્થિતિ અને એના સંબંધમાં આવેલી બીજી વસ્તુઓનો હેવાલ. મારો વિષાદ એ શાને કારણે ઉદ્ભવ્યો તે વિશે હું કહું તો સમજાવ્યો કહેવાય. તે જ રીતે તીવ્ર વેદનાને પણ મારા જીવનના આગલા પ્રસંગો સાથે સાંકળીને સમજાવું તો સમજાવી કહેવાય. મારી લાગણીની વાસ્તવિકતા પણ ઉદ્દીપન અને પ્રતિભાવની શૃંખલા જોડી આપીને સમજાવાય. આ જાતની સમજૂતીઓ અને અહેવાલો ગમે તેટલાં સૂક્ષ્મ હોય તેમ છતાં એમાં ઘટના જે રીતે બની, આપણી ચેતના સમક્ષ અવિકલરૂપે જે રીતે પ્રકટ થઈ તે રીતે જોવાનો ઈન્કાર હોય છે. પૃથક્કરણની આ સમગ્ર પદ્ધતિ સામેની પ્રતિક્રિયારૂપે આપણે અવ્યવહિત અનુભવની પ્રાથમિકતાની વાત કરીએ છીએ. જે કાંઈ બન્યું હોય તેનાં ઉદ્ભવસ્થાનો, તે બનવાની શરતો એનાં કાર્યકારણની ભૂમિકા, એની પુરોગામી ઘટનાઓ – આ બધાની વાતો થાય છે પણ એમાં એને વિશેની મૂર્ત અભિજ્ઞતામાં રહેલી સંકુલ સમૃદ્ધિની ઉપેક્ષા કરવામાં આવે છે. આ અભિજ્ઞતા અર્થના બંધારણનો એક મહત્ત્વનો પાયો છે. મારા જગતની આ ક્ષિતિજની અંદર બધા વૈજ્ઞાનિક અને ઐતિહાસિક નિર્ણયોને આપણે સમજીએ છીએ, એનો અનુવાદ કરીએ છીએ અને એ વિશે પ્રવૃત્ત થઈએ છીએ. કાર્યકારણ કે ઉદ્ભવસ્થાનો વિશેનું પૃથક્કરણ પણ મને મારા આ જગતની મર્યાદામાં સમજાય છે. ભલે આ સમજ અત્યંત મર્યાદિત હોય પણ એની આ મર્યાદા જ જગતમાંના થતા મારા બધા projectionના પર અસર પાડે છે. આપણી બધી જ જ્ઞાનની શાખાઓને ફરીથી પાછી અસ્તિ-

આ Transcendental structure તે રોજિન્દા જીવનની ક્ષિતિજ અને એની સાથે 'સ્વીકારેલાં ગૃહીતોનું' બનેલું હોય છે અને આ ગૃહીતો એટલે આપણા અસ્તિત્વના metaphysical constants. જેને આપણે રોજિન્દા જીવનમાં કશો પ્રશ્ન પૂછ્યા વિના સ્વીકારી લઈએ છીએ તેને આ fictive consciousnessની રચનાત્મક પ્રવૃત્તિ આપણી આગળ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. સાહિત્યિક કૃતિમાંની સૃષ્ટિ આ જગતને પ્રતિબિંબિત કરે છે એવું નહિ એથી ઊલટું એ આપણા જગતના અનુભૂતિગત પાસાને પ્રકટ કરી આપે છે.

તો ફિનોમિનોલોજી અને સાહિત્યિક સિદ્ધાન્ત એમ આપણે જ્યારે કહીએ છીએ ત્યારે આપણે શેની વાત કરતા હોઈએ છીએ? ઘણાને એવું કુતૂહલ થશે કે આમાં હુસેર્લની વાત ક્યારે આવશે? જેમને ફિનોમિનોલોજી શું છે એની ખબર નથી એમને એમ થશે કે એ વિશેની વાત તો થઈ જ નહિ. પણ મારો હેતુ ફિનોમિનોલોજીની Jargon વાપર્યા વગર એની વાત કરવાનો હતો. હું અહીં પહેલી વાર Intentionatityનો ઉલ્લેખ કરું છું. એની સાથે સાથે Reduction, epoche, noesis, noema અને બીજી બધી વપરાતી સંજ્ઞાઓનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. ફિનોમિનોલોજીની સીધી વાત કર્યા વિના મેં મારી મર્યાદામાં રહીને એની શૈલી અને એની દિશાની વાત કરી છે.

પ્રખ્યાત ફિલસૂફ વ્હાઈટહેડ mathematical logic શીખવતા હતા એ વિશેની ટેકનિકલ ચર્ચાઓ આખા સત્ર દરમ્યાન ચાલતી રહી પછી એક વિદ્યાર્થીએ એકાએક પૂછ્યું, 'સાહેબ, આ બધાને મરણ સાથે શો સંબંધ છે?' જ્યારે ફિલસૂફ કોઈ પ્રશ્નનો જવાબ આપી શકતો નથી ત્યારે એ બે વસ્તુ વચ્ચેની ભેદરેખા દોરી બતાવે છે. અહીં આપણે philosophy in literature અને Philosophy of literature વચ્ચે ભેદ કરી બતાવ્યો. આપણે રોજિન્દા જીવનનું જગત અને સાહિત્યકૃતિમાંનું જગત એ વિશેની જે ચર્ચા કરી એમાં આપોઆપ સાહિત્ય અને ફિલસૂફી વચ્ચેના સમ્બન્ધની વાત પણ આવી ગઈ. સાહિત્ય કૃતિમાંના જગતનું ontological status શું, સાહિત્ય કયા અર્થમાં જ્ઞાન આપે છે એમ કહેવાય, કળાનું સત્ય શું—સાહિત્યની ફિલસૂફીના આ લાક્ષણિક પ્રશ્નો છે. ફિનોમિનોલોજી આવી કેટલીક મહત્ત્વની સંજ્ઞાઓ, વિભાવનાઓ અને અર્થો જે રસાનુભવ સાથે સંકળાયેલા છે તેને એનાં મૂળમાં જઈને ચેતનાની એક પ્રવૃત્તિ લેખે તપાસે છે. એનો મુખ્ય ઝોક તે રસણીય પદાર્થ શી રીતે રચાય છે તેનું વર્ણન અને તેની સમજ આપવાનો છે.

ગ્રંથસમીક્ષા

(પડઘાની પેલે પાર : (કાવ્યસંગ્રહ) ચન્દ્રકાન્ત શેઠ. ૧૯૮૭. આર. આર. શેઠની કંપની – અમદાવાદ. મૂલ્ય : રૂપિયા : ૨૬)

કવિતા પાસે પહોંચવાનો કોઈ એક જ દરવાજો નથી એ આપણે સૌ જાણીએ છીએ. સર્જકચેતનાથી રણકતો કવિ કૃતિએ કૃતિએ ભાવક માટે નવા દરવાજાઓ ખોલી આપતો હોય છે. કૃતિના ભાવન દરમિયાન સર્જકે ઉઘાડેલા વિવિધ વિસ્મયકારક દરવાજાઓમાંથી પસાર થતાં ભાવક પોતે પણ અવનવા દરવાજાઓ ખોલતો કવિતાનો સાક્ષાત્કાર ઝંખે છે. પણ ક્યારેક સર્જકનેય જાણ ન થાય એમ કવિતા પેલા દરવાજાઓની બહાર રહી/નીકળી જતી હોય છે. આપણા નામી કવિઓના હાથમાંથીય કવિતા સરી ગયા પછી શેષમાં ઠાલા શબ્દો જ ખખડતા રહ્યા–નાં ઉદાહરણો સમકાલીન સાહિત્યમાંથી આપી શકાય એમ છે.

'પવન રૂપેરી' અને 'ઊઘડતી દીવાલો'માં કેટલીક નોંધપાત્ર કૃતિઓ આપનાર કવિ ચન્દ્રકાન્ત શેઠ 'પડઘાની પેલે પાર' લઈને આવે ત્યારે ભાવક સાકાંક્ષ હોય એ સ્વભાવિક છે.

'પડઘાની પેલે પાર'માં પૂર્વેની સંવેદનશીલતાને સ્થાને આજે અનુભવાતી નિશ્ચેતનતા, જીવનની ન ઉકેલાતી ગૂંચો, હતાશા, ખાલીપો, ઊખડી ગયેલા મૂળને ફરીથી ઊંડે ઉતારવાની મથામણ એક તરફ છે; તો બીજી બાજુ કવિ અધર–સેલ્ફને સમ્બોધીને કે આત્માલાપ દ્વારા (જેમાં આત્મભર્ત્સનાનો સૂર પણ ભળ્યો છે) જાતને સમજવાના પ્રયત્નો કરે છે, સત્ય – અસત્ય સન્દર્ભે

કટાક્ષના પાસવાળી કેટલીક રચનાઓ આપે છે. વિશ્વના રહસ્ય સન્દર્ભે પ્રશ્નો/ ખોજ પણ ક્યાંક છે. સંગ્રહની દીર્ઘ રચનાઓમાં કવિ પોતાને સમ્બોધે છે, પોતાને સૂઝેલા સ્વધર્મને વ્યક્ત કરવા તાકે છે.

સરળ પારદર્શકતા વડે કાવ્ય સિદ્ધ કરવું એ વધુ કપરું કામ છે. 'પડઘાની પેલે પાર'માં કવિની આવી મથામણ જોઈ શકાય છે. પણ સંગ્રહની મોટા ભાગની રચનાઓમાં તો કાવ્યરૂપ પામ્યા વિનાના વિચારો/વિધાનો, પદાવલિમાં અનવધાન, રચનાવિધાનમાં એકવિધતા તથા કૃતિના નિર્વહણમાં આવતા આંચકાનો અનુભવ ભાવકને મહદંશે નિરાશ કરે છે.

'તડકાએ વિશ્વાસેથી ફૂલ પર નજર ઠેરવી
ને ફૂલ સર્વાંગે ઊઘડી શક્યું સૌને માટે
પંખી ડાળ પર બેસે છે
વિશ્વાસની સુકુમાર હથેલી જોઈને...' (પૃ. ૭૬)

'વિશ્વાસ' અને 'પગથિયાં'ની પંક્તિઓ વાંચતાં કોઈ 'સાહિત્યપ્રિય વિદ્યાર્થી'ના નિબન્ધની પંક્તિઓ તો નથી વાંચતાં ને? —એવો પ્રશ્ન સહજ રીતે થાય છે. 'પગથિયાં'માં 'પગથિયાંથી ઊંચેય જવાય ને નીચેય ઊતરાય' એ પંક્તિનો વિચાર-વિસ્તાર, પગથિયાંને જુદી જુદી પ્રક્રિયા સાથે જોડી કરવામાં આવ્યો છે:

બીજમાંથી વૃક્ષ સુધી પહોંચવાનાં પગથિયાં કિયાં?
કયા પગથિયાથી પેલી વાદળી ઊતરી આવે છે ધરતી પર ને ચાંદની ઊતરી
આવે છે રમવાને પોયણા સાથે?'

અન્ત તરફ જતાં વિચારનું ગચિયું આવી પડે છે:

કેટકેટલાં પગથિયાં ચઢી આપણે માટીમાંથી મનુષ્ય થયા
ને કેટકેટલાં પગથિયાં ચઢશું આપણે દેવ થવા? (પૃ. ૩૭, ૩૮)

કાવ્યશાસ્ત્રમાં સરળતાનો અર્થ મુખરતા થતો જાણ્યો છે!

'ક્યાંથી આરંભું ને ક્યાં અટકું?'-ની શરૂઆત 'ક્યાં રચી શકાશે સેતુ?/ ક્યાંથી બાંધી શકાશે ઘર?' જેવા પ્રશ્નોથી કર્યા પછી રથ અને ઘોડાના જાણીતા રૂપકનો ઉપયોગ ખાસ કશું સિદ્ધ કરી શકતો નથી. રચના આગળ જતાં વધુ ને વધુ મુખર બનતી જાય છે: 'બુદ્ધિ-વિચાર-સમજ આવી કોઈ વસ ખરી?/ સ્નેહ ને શ્રદ્ધા-આવી કોઈ જણસ ખરી?' વિશ્વમાં ન ગોઠવાઈ શકતો નાયક તથા તેની પરમતત્ત્વ સન્દર્ભે મૂંઝવણ પણ સપાટી પરથી રજૂ થાય છે:

'આ વૈશ્વિક વણાટમાં મારાયે તાણાવાણા શું નહીં મેળવાય ?
કોણ છે એ વણકર ?
જે અમને અમારા તાણાવાણા ઓળખવા દેતો નથી? (પૃ. ૫)

આટલું કહ્યા પછી પણ 'કોણ ઉકેલશે અમારી ગૂંચ?' એવું પૂછવાની લાલચ રોકી શકાઈ નથી.

'કેમ કરીને કરું સ્થિર મને?' –રચનાની આરમ્ભની પંક્તિઓ કાવ્યમાં કશુંક બનશે-ની આશા જન્માવે છે. કાવ્યનાયક હાથ મૂકવા જાય છે ત્યાં ગાબડું પડી જાય છે, પગ મૂકવા જાય છે ત્યાં જ રસ્તો છટકી જાય છે ને 'ઘડીએ ને પડીએ ગાંઠ વળી જાય છે શ્વાસમાં'. કશેે જોડાઈ શકાતું નથી-ની હતાશા સ્વાભાવિક રીતે પ્રગટતી હતી ત્યાં સ્પષ્ટતા પ્રવેશે છે. અન્તે 'મુશ્કેલ છે અહીં કોઈનીય સાથે બંધાવું' (પૃ. ૯) આવતાં કાવ્ય ફસકી પડે છે.

'મારેય જન્મદિવસ જેવું હતું કાંઈક' સંગ્રહના પ્રથમ કાવ્યની સાથે ચાલતાં ભાવક અન્તને કલ્પી શકે છે. એટલે કે અન્ત સુધી ભાવકની ઉત્સુકતા કવિ ટકાવી શકતા નથી. સત્ય–અસત્ય વિષયક રચનાઓ જાડા કટાક્ષ, પ્રશ્નો અને વિધાનોને વીંધી કાવ્યાનુભવ કરાવી શકતી નથી 'અસલિયતના અસીમ ઉઘાડ'ને પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન પણ વાચાળ છે.

'પડઘાંની પેલે પાર'નાં કેટલાંય કાવ્યોમાં ઓગળ્યા વિનાના વિચારો/વિધાનો ખખડ્યા કરે છે ને કાવ્યરૂપને ખણ્ડિત કરે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ :

—'શ્રદ્ધાના ઝળહળ સાન્નિધ્યમાં પામી શકાય છે એક બળવાન છેડો
કોઈ વૈશ્વિક ગૂંચનો' (પૃ. ૭૪)
—'આપણા જીવનની ક્ષેમકુશળતા યે નરી બોજલ બની જાય છે' (પૃ. ૬૮)
—'આપણે નિઃસહાય–શા બની જઈએ છીએ આપણી જ નજરમાં
ને એક ઊંડી અમૂંઝણમાં ઊતરી પડીએ છીએ' (પૃ. ૬૬)
—'મારી સામે આજ મારી હસ્તીનું તોફાન તંગ જામે' (પૃ. ૧૨૧)
—'આપણા પગલામાં નિર્ભયતાને ઊગવા દો' (પૃ. ૭૫)

આવા વિચારો/વિધાનો જેમ કહે છે તેમ કેટલાક શબ્દગુચ્છો, જે મોટે ભાગે કાવ્યના ઉત્તરાર્ધમાં જ આવે છે, તેય કહે છે. 'મુદ્દામ વાત આટલી જ' (પૃ. ૧૩) 'અમે સમજી ગયા છીએ ટુંકાણમાં કે' (પૃ. ૧૮) 'મને ખબર પડી ગઈ છે' (પૃ. ૨૬) 'આપણે હવે સુસ્પષ્ટ છીએ' (પૃ. ૩૮) આવા શબ્દગુચ્છો વધુ સ્પષ્ટતા માટે કે વિચારના ઉથલા માટે કવિ વાપરે છે. પણ એની અનિવાર્યતા સિદ્ધ થતી નથી. આવા ગુચ્છોને કારણે કાવ્યમાં આંચકા અનુભવાય છે.

'પડધાની પેલે પાર'માં કવિ પદાવલિ માટે ઝાઝા સતર્ક નથી એવું વિધાન પણ સંગ્રહાધારે જ કરી શકાય. ષષ્ઠી વિભક્તિના ઉપયોગથી થતી રૂપકોની વણઝાર તરફ ચન્દ્રકાન્ત શેઠનું ધ્યાન કેમ નહીં ગયું હોય ?' 'પોકળતાની પાટી' (પૃ. ૪) 'અંધારતાનું પોટલું' (પૃ. ૧૮) 'નજરનાં પુષ્પ' (પૃ. ૩૨) 'શ્રદ્ધા અને સમજનાં સેતુ' (પૃ. ૭૪) 'આશાનો ઉજાશ', 'ઝંખનાનો ધૂપ' (પૃ. ૧૦૦) 'શુભેચ્છાનાં બીજ' (પૃ. ૧૧૩) અન્ય ઉદાહરણો ભાવકોએ જાતે શોધી લેવાં.

પદાવલિમાં ક્યારેક ઉર્દૂ શબ્દોનો બિનજરૂરી પ્રવેશ જોવા મળે છે. ક્યારેક બોલચાલની ભાષા સાથે સંસ્કૃત પદાવલિ તો ક્યાંક તત્સમ પદાવલિનું વજન વધે છે. આ કારણે ભાષામાં સંકરતા પ્રવેશે છે. 'આપણો સંકલ્પ જ આટલો સિતમગર' (પૃ. ૫૫) 'મારા હવાયેલ જિસ્મમાં' (પૃ. ૨) 'કોઈ પણ ફૂલને ખીલવા માટેની સલામત ભૂમિકા જ ગાયબ' (પૃ. ૮) ને ત્યારે આજનો મોકૂફ રહેલો કાર્યક્રમ (પૃ. ૨૫) કાવ્યનેય મુલતવી રાખવાની મઝા હોય છે (પૃ. ૨૩) 'ખાપરડીના સત્ય સામે / તો હોય જ નહીંને કોઈ પ્રત્યવાય ?' (પૃ. ૭૦) 'પણ હે મારા પહેલણહાર !' (પૃ. ૫૮) પોમાઈ જઈને મધુના ઘટના ઘટ ઠાલવી દીધા (પૃ. ૨૦)

'ઘર તો ક્યાંનું ક્યાંય...'માં 'મારી અન્દરની રિક્તતામાં' 'મારી ચારે તરફ' તથા 'મારી ધરતીમાં ઊંડે ને ઊંડે ચોંટાડવા' જેવા પંક્તિ–ખણ્ડો મળે છે. 'મારી' શબ્દ વિના પણ કવિ જે સૂચવવા માગે છે તે ભાવકને પહોંચે જ છે. એવું જ 'મારા અંદરના અને બહારના સૌ લોક (પૃ. ૨૫) પંક્તિ માટે પણ કહી શકાય.

'ગઈ કાલના પાગલ પવને જાહેર કર્યું છે : / વૃક્ષની સાથે પ્રેમ કરવો એ એનો મૂલ–સિદ્ધ અધિકાર છે' (પૃ. ૩૬) તથા 'સામાની શરતે જ ઓળખાય છે વિશ્વાસ' – વાંચતાં ગુણવન્ત શાહના કોઈ ચબરાકિયા નિબન્ધની પંક્તિઓનું જાણે–અજાણે સ્મરણ થાય છે.

સ્વ. ભૂપેશ અધ્વર્યુએ 'એક ઈજન'માં સામર્થ્યથી મનહરની છટા સિદ્ધ કરી છે, પણ ચન્દ્રકાન્ત શેઠ મનહરનો એવો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી શક્યા હોવાનું અનુભવાતું નથી.

કવિ ચન્દ્રકાન્ત શેઠની સર્ગશક્તિનો લાભ જે કાવ્યોને મળ્યો છે એમાં 'વાંધો નથી ગવાશે', 'આવતી કાલે સૂરજ ઊગશે જ', 'આઠ સંવેદનચિત્રો', 'એ જ મને સૂઝેલો સ્વધર્મ' મુખ્ય છે.

'વાંધો નથી ગવાશે'–નો ગુણ સરળ પારદર્શકતા છે. લીલાં પાન પહેરીને હાલતી ડાળને જોઈને ઝુલાશે તથા... ગવાશે એવો વિશ્વાસ સ્ફુરે છે.

'બે હાથથી જે બંધાય છે તે જ ચરણોથી એમ જ છૂટી જાય છે' કાવ્યની શક્યતા વિસ્તરતી આ પંક્તિ પછી

'મનને જોઈને જ શબ્દો વધુ ઊંચકાય છે કવિતામાં' જેવી બિનજરૂરી પંક્તિ પછી કઈ રીતે પ્રવેશી ગઈ હશે? અન્તમાં મધપૂડાના રૂપક સાથે મધમાખીના નહીં, પણ ફૂલોનાં ડંખ જીરવતાં પડઘાની પેલે પાર હસતાં હસતાં પહોંચી જવાશે–ની સહજ અભિવ્યક્તિ મધુર વેદનાને ઝંકૃત કરે છે.

'આવતી કાલે સૂરજ ઊગશે જ'માં અન્દરના સજળ, સ્ફીત, હવાયેલા વાતાવરણમાં કાવ્યનાયકની મનઃસ્થિતિ ઉચિત દૃશ્યકલ્પન રજૂ થાય છે:

'ભલે હું કોડિયામાં ડૂબેલો રહું સાપ—શો'

નાયક પ્રકૃતિ (અંદરની અને બહારની) સાથે એકરૂપતા અનુભવે છે. હવે વિસ્મય, આનન્દ અનુભવવાની ઈચ્છા પણ થતી નથી. એની સાથે જ 'મારે નથી જગાડવા સૂરજ ને ચંદ્ર' પંક્તિ ઉચિત સન્દર્ભ સાથે આવે છે, આવી સ્થિતિમાં રતિસુખની ઈચ્છાનો અભાવ છે એની કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ પ્રગટે છે: 'ઉજાગરાએ ધીકતા રહે છત્રપલંગ', ત્યાં જ—

'મારે કશું કરવું નથી આ
અકાળે હવાયેલી જિંદગીમાં'

— પંક્તિ કાવ્યના સૌન્દર્યને ખણ્ડિત કરે છે. પછીના ખણ્ડમાં લાઘવથી મનના દરિયા તથા ભરતી સૂઝપૂર્વક નિરૂપાય છે. 'ચોમાસુ કંઈ બારેમાસનું હોતું જ નથી' દ્વારા આશાનો સંચાર થાય છે. અન્તની આ પંક્તિ પૂર્વેની સ્પષ્ટતા ન હોત તો કાવ્યને વધુ લાભ થાત. કાવ્યમાં રૂપકનો વિનિયોગ તથા અછાંદસની છટા પ્રમાણી શકાય છે.

'આઠ સંવેદન ચિત્રો'માં નાગ, મગર, મહિષ, કરોળિયો વગેરેની વિશેષતાઓ ભાષા–લય દ્વારા પ્રગટે છે. સાથે સન્દર્ભોનો વિસ્તાર કાવ્યમાં પામી શકાય છે. ભાષા–લય વડે ઊપસતું ઊંટનું સંવેદનચિત્ર સ્પૃહણીય બન્યું છે.

દીર્ઘ રચનાને કાવ્યધરી પર સ્થિર રાખવી એ મુશ્કેલ કામ છે. વિચારનું તત્ત્વ કાવ્યરૂપ પામ્યા વિના રચનામાં ખખડતું ન રહેવું જોઈએ. વિસ્તાર પણ વિશૃંખલ ન બનવો જોઈએ. સંગ્રહની ચાર–પાંચ રચનાઓની સરખામણીમાં એ જ મને સૂઝેલો સ્વધર્મ અને 'ચલ કવિ ! ચલ !' નોંધપાત્ર

છે. અલબત્ત, ક્યાંક અભિધાયુક્ત પંક્તિઓ કે થોડો પ્રસ્તાર કઠે જ છે. 'એ જ મને સૂઝેલો...'ના પ્રથમ ખણ્ડના આરંભમાં બે તટેથી વ્હેરાવવાની—તૂટવાની વેદના; અંદરનાં તોફાન ને તાણસૂઝપૂર્વક નિરૂપાય છે. ભાવક જાણે આ વાત બરાબર નહીં સમજે માની 'મારી સામે આજ મારી હસ્તીનું તોફાન તંગ જામે' કહેવાનો ઉત્સાહ કવિ રોકી શક્યા નથી. ઓથાર તળે દબાવતી હસ્તીના તૂટેલા આકાશમાંથી પક્ષીઓ પણ પાછાં વળે છે. આવી મનઃસ્થિતિમાં નાની ઘટના પણ વ્યક્તિને કેવી કોરી—કોચી નાખે છે એની વેદનારસ્મિત ભાષા—ભંગિ ભાવકના સંવેદન તન્ત્રમાં રણક્યા કરે છે.

'ટીપે ટીપે કોઈ મને ટપ ટપ ટોચે.'

બીજા ખણ્ડમાં અધર-સેલ્ફનું સમ્બોધન શબ્દસ્થ થયું છે. ચાર દીવાલોની મર્યાદામાંથી મુક્તિ મેળવવાનું ને અંદર જોઈ રસના પ્રકાશને અનુભવવાનું સૂચન કાવ્યનાયક મેળવે છે. આ ખણ્ડનો પ્રસ્તાર ઓછો કરી શકાયો હોત. ત્રીજા ખણ્ડમાં વિપ્રયોગે શુદ્ધ થતો સ્વર સંભળાય છે. પોતાની ઓળખ સ્પષ્ટ થતી જાય છે. અન્દરના સંચ ખોલવાની વાત આવે છે ત્યાં કાવ્યનો સમ આવે છે.

'મારે મારી માટીમાં જ વાવવી કલમ.' અહીં શ્લેષ વડે કાવ્યની શક્યતા વિસ્તરે છે. મૂળથી તે ફળ લગી ચાલતા રસના માણી-પ્રમાણી શબ્દે શબ્દે, મૌને મૌને વ્યક્ત થવામાં જ કાવ્યનાયકને સ્વધર્મ પમાય છે.

કવિની સર્જકતાનો અનુભવ કરાવતી કેટલીક પંક્તિઓ માણીએ :

—'ટીપે ટીપે કોઈ મને ટપ ટપ ટોચે.' (પૃ. ૧૨૨)
—'આ અક્ષરોમાં ઊંડા કોતર કરતી આંસુની રેખ.' (પૃ. ૫૬)
—'જલમાંથી માછલીને તોડીને મુઠ્ઠીમાં જકડી દેવાય છે.' (પૃ. ૨૨)
—'ને આંધળા હાથ/ખખડાવી જુએ હડફટે ચઢતા આસપાસને.' (પૃ. ૨૧)
—'ખાલી જલાશય સમું આભ' (પૃ. ૬)

*

આઠમા-નવમા દાયકાની કવિતા વિષે વારંવાર અસંતોષ પ્રગટ કરતી વેળાએ કવિ-વિવેચક ચન્દ્રકાન્ત શેઠે પહેરેલાં ચશ્માં 'પડધાની પેલે પાર' (એ પણ નવમા દાયકામાં જ પ્રગટ થાય છે!)નાં કાવ્યચયન વખતે એમને કેમ ખપમાં નહીં આવ્યાં હોય?

'પડધાની પેલે પાર' સાથે પાછળથી જોડાયેલી નર્મદ-ચન્દ્રક નામની ઘટનાનો

ઉલ્લેખ કરવો પણ જરૂરી લાગે છે. આ સંગ્રહને પાંચ વર્ષના ગાળામાં પ્રગટઃ થયેલા કાવ્યસંગ્રહોમાંથી શ્રેષ્ઠ સંગ્રહ તરીકે ચંદ્રક આપવામાં આવ્યો છે! નાનાં–મોટાં પારિતોષિકો ને ચંદ્રકોથી સન્માનિત કૃતિઓનું પુનર્મૂલ્યાંકન કરવાનો સમય ક્યારનોય પાકી ગયો છે. પારિતોષિકોની, ચંદ્રકોની વિશ્વસનીયતા કેમ ડગમગવા લાગી છે એવું પૂછવાની જરૂર છે ખરી?

બાર—બાર—નેવ્યાસી. —જયદેવ શુક્લ

('જેમતેમ'-ઈન્દુ ગોસ્વામી, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮. પૃ. ૭૯, કિંમત રૂા. ૧૯–૦૦)

અર્થપ્રધાન કવિતાને સામે છેડે જઈ કવિતા કેમ ન રચાય એ પ્રશ્ન આધુનિક કવિતાના સંદર્ભમાં વારંવાર પુછાતો રહ્યો છે. આધુનિક કવિતામાં અર્થના પરંપરાગત કેન્દ્રને છેકી-ભૂંસી અન્–અર્થતા સિદ્ધ કરવાની મથામણ કેટલાક કવિની કેટલીક રચનાઓમાં, અલગ અલગ રીતિવિધાનથી જોઈ શકાય છે. આ અન્અર્થતા માનવીય પરિસ્થિતિની અસંગતિને મુખ્યત્વે નિરૂપે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્રાઓથી અસ્તિત્વની અન્અર્થતા કાવ્યમાં સિદ્ધ થઈ શકે. તર્કને સામે છેડે જઈ, અકસ્માતોની રચનાથી, પ્રાસની સંગત–અસંગત રમત દ્વારા, અર્થના પરંપરાગત પાસાના વિડમ્બન દ્વારા, પ્રયોગવક્રતાથી, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોની અળવીતરી યોજનાથી, પરંપરાગત ભાષા સાથે સંકળાયેલા અર્થ-ભાવવિશ્વથી ઊફરી જઈ અને ભાષાના ગત્યાત્મક આક્રમણ તેમ જ ઉક્તિવિશેષોથી કવિતામાં અન્અર્થતાનો અર્થ અર્થહીનતા કે અર્થનો લોપ નથી પરન્તુ બને એટલી બળકટતાથી, વાગ્મિતાથી, કથનાત્મકતા તથા નાટ્યાત્મકતાથી કવિતાની ભાષાને ખૂણા કાઢતી, અર્થઊફરી બનાવવી અને પરંપરાગત ચિત્તસંરચનાઓના સમયને વેરવિખેર કરી નાખવો એ જ અન્અર્થતાના નિરૂપણ પાછળનો સર્જનાત્મક આશય હોઈ શકે.

'જેમ તેમ'ની મોટાભાગની રચનાઓમાં પરંપરા, જાત, માનવીય પરિસ્થિતિ અને ભાષાના તણાવને તિર્યક્તાથી આલેખવાનો પ્રયત્ન છે. આ માટે કવિએ ઉપર વર્ણવી એવી કેટલીક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લીધો છે પણ દર વખતે આ પ્રયુક્તિઓ કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરે છે એવું ભારપૂર્વક કહી શકાશે નહીં. 'જેમતેમ'ની મોટાભાગની રચનાઓમાં બેફિકરાઈ, વ્યંગ તથા આયરની દ્વારા અન્અર્થતાને રૂપ આપવાની મથામણ પણ સાથે સાથે ગુંથાઈ છે. આ

રચનાઓમાં કવિ આપણી કહેવતો, લોકોક્તિઓ તથા મધ્યકાલીન કવિની પદાવલિ ઈત્યાદિનાં સાહચર્યો, સંસ્કારોને તિર્યક્તાથી આજના સંદર્ભમાં યોજે છે અને આ બધાં સાથે સંકળાયેલા પરંપરાગત અર્થનાં પાસાંને અગંભીર રહી તપાસે છે.

એક તો કાળોતરી વેળા અને
એમાંય ક્યાંકારો ભળે
મન વગરનો માળવો ચાલે
અને સામે જ તરભેટો મળે (પૃ. ૭)

અથવા

વટના માર્યા
આપે હાર્યા
શીદને તેં આકાશ ઉપાડી લીધું
હ્યા તલપાપડિયા (પૃ. ૮)

અથવા

જેટલાં ચરણ એટલી કાશી
ચોરને જોરે જીવતી ફાંસી (પૃ. ૧૦)

અથવા

શબ્દવેધી સવ્યસાચી સ્ફોટના અણસાર પર
એક ટીરોડી અનુષ્ટુપ આંખને તાક્યા કરે (પૃ. ૪૬)

'જેમતેમ'ની મોટાભાગની રચનાઓ અત્યારના જીવાતા સમય અને વીતી ગયેલા સમય વચ્ચેનું વેરવિખેરપણું સૂચવે છે. બંને સમયની કાવ્યભાષા કે અભિવ્યક્તિ વચ્ચેનો સંનિકર્ષ પણ આ દ્વારા સૂચવાતો જાય છે. દરેક કવિની મથામણ આ હોય છે: પરંપરાપ્રાપ્ત ભાષા, ઉક્તિસઢણો અને આજની ભાવસ્થિતિઓ વચ્ચે સંબંધ કેવી રીતે સ્થાપવો ? અસ્તિત્વના પ્રશ્નો અને ભાષાના પ્રશ્નોને સામસામે, સાથે સાથે મૂકીએ તો કેવાં પરિણામો આવે એની જિજ્ઞાસા પણ કેટલીક રચનાઓમાં ક્યાંક ક્યાંક છે. ભાષાથી અસ્તિત્વની સંરચના પૂરેપૂરી પામી શકાતી નથી તે વિષયની આસપાસ ઘણી કવિતાઓ આપણા સમયમાં થઈ છે. 'મૂળને નાતે', 'ટહેલ', 'હ્રસ્વ હો વા દીર્ઘ', ભ્રાંતિ, 'ચોકડી ચોકડી ચોકડી' 'વમળાટ' 'પંખીની બોલીમાં' 'જીભ ચમારણ' 'અરથ અલૂણી' વગેરે રચનાઓમાં ભાષા–વાસ્તવિકતા ને અસ્તિત્વના સંબંધની મૂંઝવણો વ્યક્ત થઈ છે. પરંપરા, ભાષા, જીવન સાથે મૂળચ્છેદ શક્ય નથી.

ભાષા સ્વ અને અન્યના સીમાડા વિસ્તારે છે, સંકોચે છે–

પરકાયા પરવેશનું અમને
એવું તો રસઘેલું
ચપટીક તાંદુલમાંથી નીકળે
શામળિયો અલબેલું

આ પરંપરાપ્રાપ્ત ભાષા વારસામાં મળી છે છતાં કવિનું કામ તો 'મૂળને નાતે ઉફરો ચાલે ફૂલનો કારોબીર' જ છે. 'શબ્દચેતનાની ખંડિતતા' એ જ સર્જકની 'વાસ્તવિકતા' છે. આ સભાનતા પણ ઓછી મહત્ત્વની નથી. કવિતા અને જીવાતું જીવન બંને સાથે સાથે મૂકી 'ચોથિયું સૂરજ'માં જોવાયાં છે. ઊઠાં-ખૂઠાં ને પૂઠાંની નાતમાં ભળવાનો કવિનો હઠપૂર્વકનો ઈન્કાર છે. વ્યવહાર-દક્ષ જગત જોડે મેળ મળતો નથી. શંકરભાઈના છાણાં થાપવાથી લઈ બાબરાભૂતની ચોટલી કાપવા શક્ય, અશક્ય બધાં જ કામ કરવા એ તત્પર છે. શરત માત્ર ચોથિયું સૂરજ ઊગાડવાની છે. કવિતાની પ્રક્રિયામાં, ભાષા સાથેના મુકાબલામાં દરેક કવિ કેવી હદપારી ભોગવે છે તેની વાત અહીં તથા અન્ય કવિતામાં વક્તાથી કહેવાઈ છે.

નહીં અક્ષર નહીં અંગૂઠો
એવા આ ઉજ્જડ ગામનો પરધાન
મને
બનાવ્યો તો કોણે બનાવ્યો (પૃ. ૪).

અથવા

અરથ અલૂણી ઊંચકો
પણ
દ દ દને દેશવટે
લ્યો શબ્દો શૂળી
શબ્દો સેજ
પડઘાને ક્યાં પાંપણ છે જ (પૃ. ૩૬)

કવિને પ્રતીતિ છે કે 'અરથઊફરી અરથઊફરી' એની ફળશ્રુતિ વંધ્ય છે, કવિની કવિતા પોતે જ 'તિર્યક્ત્રાંસી' છે. પોતે તો 'ઓગણીસમા પ્રભાતે' અમદાવાદી ભણતર ભણવા નીકળ્યો છે/સળંગસુક્કી સાબરમતીને/પ્રેમ કરવા નીકળ્યો છે/'ગુજરાતી સાર્થ જોડણીકોશમાં/પોતીકો આયનો/ઓળખ/અક્ષર ગોતવા નીકળ્યો છે/પણ કવિને પ્રશ્ન છે કે 'સાંરી ભવાઈ મૂંડી ભાષા/વેશમાં ક્યારે આવશે.

આમ માધ્યમની અશકયતા ને હયાતીના ગૂંગળાવી નાખતા પ્રશ્નોને સામસામે અને સાથે સાથે મૂકી ઘણી રચનાઓ ચાલે છે. પણ દર વખતે બધું જ સાંગોપાંગ પાર ઊતરતું નથી. શબ્દોમાંથી શબ્દો પ્રગટે, પ્રાસમાંથી પ્રાસ જન્મે, રવાનુકારી અને દ્વિરુક્ત પ્રયોગોની લાંબી વણઝારને અંતે ય કવિતા સિદ્ધ ન થાય એવી ઘટનાઓ સંગ્રહમાં વિશેષ છે. 'જેમતેમ' જેવી રચનામાં આવતા અમદાવાદ વિશેના સંદર્ભો, મહાભારતના સંદર્ભો, પ્રેમાનંદના ઉક્તિ વિશેષો કાવ્યત્વ પ્રગટાવવામાં કારગત નીવડતા નથી. જીવન અસંગત હોય, ભાષા એ વ્યવધાન હોય પણ કવિતામાં આ બધાંની સંગતિ રચાવી જોઈએ એવું ઘણીખરી રચનામાં કેમ બનતું નથી તેનું આશ્ચર્ય થાય છે, એનો માત્ર નિર્દેશ જ કરીએ.

અન્ય રચનાઓની જેમ કવિનાં ગીતોમાં કથનાત્મકતા, નાટ્યાત્મકતા અને વેદનાયુક્ત વક્રતા જોઈ શકાય છે, ગીતમાં યોજાતી પ્રાસની પ્રયુક્તિ બીજનાં આવર્તનો જોડે ગૂંથતા જઈ ભાવનો ઉત્કર્ષ સાધવાની કવિની એક મહત્ત્વની રીતિ છે, અહીં પણ પરંપરાનાં સાહચર્યો, અર્થો છેડતાં ભૂંસતાં મર્માળા કટાક્ષો તેના આંતરપ્રવાહમાં વહેલી વેદનાનો સૂક્ષ્મતાથી પરિચય કરાવે છે. 'છાંટાનું ગામ, પરથમ પહેલું', અંજળ મારાં, પણ કંઈ વાંધો નહીં'' 'ભૂતિયા આકારને' જેવાં ગીતો સંતર્પક છે. કેટલીક રચનાઓમાં ગીતોનો આભાસ ઉત્પન્ન કરાયો છે અને રચના પ્રાસ અનુપ્રાસ, ધ્રુવપંક્તિઓના ટેકા સાથે દ્વિરુક્ત ને રવાનુકારી શબ્દોની યોજનાથી વહેતી રાખેવાનો ઉપક્રમ છે.

સમય સમયનું કામ કરે છે એવી રીતે અંજળ મારાં
કયાંથી કયાંની ટગલી ડાળે ફાખં :
પછીતમાંથી પથરા નીકળ્યા
માણસમાંથી ઓળા નીકળ્યા
ટહુકે ટહુકે ઠુંઠાં નીકળ્યાં (પૃ. ૧૪)

અથવા
મસાણ તો ભાઈ હાલેહાલી પાંચ
ફૂંકનો સરવાળો, સરવાળામાં તડકો આવે છાંયો આવે
જરજમીન ને જોરુ આવે (પૃ. ૧૨)

અથવા
પાણીને હોય નહીં પોતાનો ઢાળ
એ તો પડછાયો જોઈને પગલું મૂકે અને પડઘાની રાખે સંભાળ
(પૃ.૧૫)

આમ 'જેમતેમ'ની મોટાભાગની રચનાઓમાં આપણાં વિધિવિધાનો, લોકવાયકાઓ, કહેવતો, માન્યતાઓ, કથાવાર્તાઓના સંદર્ભોના વ્યુત્ક્રમ રચી અનૂઅર્થતા તાકવા, મર્માળી રીતે, હળવાશથી પ્રયત્નશીલ છે, ક્યારેક અર્થ-ભાવ-પરિસ્થિતિનું વિચલન અળવીતરી પ્રાસની, સાહચર્યોની રમતથી કલાત્મકતાથી સધાય છે ત્યારે સમગ્ર કૃતિગત વક્રતા સિદ્ધ થાય છે નહીં તો એક-બે પંક્તિમાં દેખાયેલો ચમકારો કાવ્યના અંત સુધી અજવાળું પાથરતો નથી. 'અરથઊફરુ'' વિશ્વ નિર્માણ કરવામાં કવિને વધારે રસ છે. કવિએ એકરાર કરતાં કહ્યું છે કે 'એમ પડ્યો છે ગળથૂથીમાં/આપણે માથે/લયની માંનો મે'ળ/ કવિને આ અન્અર્થતા કલાત્મકતાથી, સર્જનની આંતરિક અનિવાર્યતાથી હવે પછીની રચનાઓમાં વિશેષ માત્રામાં સિદ્ધ થાય એવી અપેક્ષા રાખીએ અને નવા સંગ્રહમાં નવતા સાથે તેનો સાક્ષાત્કાર ભાવકને થાય એવું ઇચ્છીએ.

—નીતિન મહેતા

['નાટકનો જીવ'—ઉત્પલ ભાયાણી, પ્ર. શ્રીમતી નાથીબાઈ દામોદર ઠાકરસી મહિલા વિદ્યાપીઠ, મુંબઈ ૧૯૮૮, પૃષ્ઠ ૧૨૬+૧૨ મૂલ્ય રૂ. ૨૫]

શ્રી ઉત્પલ ભાયાણીનો આ ત્રીજો નાટ્યવિવેચન સંગ્રહ છે. 'દૃશ્યફલક' અને 'પ્રેક્ષા'માં શ્રી ભાયાણીનો રંગભૂમિ પ્રત્યેના ઉત્કટ પ્રેમનો પરિચય થાય છે. તેમણે મહાનગરી મુંબઈ ખાતે વિવિધ ભાષામાં ભજવાયેલાં નાટકોનો તત્ક્ષણ પ્રતિભાવ જે તે છાપામાં માપિયા કૉલમમાં પ્રગટ કર્યો અને પછી 'લખાણું તે છપાણું' ન્યાયે કોઈ પણ જાતના ફેરફાર કર્યા વગર સમીક્ષાત્મક કે પરિચયાત્મક અવલોકનલેખોનો સંગ્રહ પ્રગટ કરી દીધો. આથી આ બંને સંગ્રહોમાં તેમની જાગૃત પ્રેક્ષક તરીકેની સજ્જતાનો અને રંગભૂમિના માધ્યમને સમજવાની મથામણનો વિદ્યુત ઝબકારા સમો યત્કિંચિત્ પરિચય થાય છે, પણ તેમની નાટ્યવિવેચક તરીકેની પ્રતિભાને મ્હોરવાનો અવકાશ રહેતો નથી. 'નાટકનો જીવ' એ અર્થમાં જુદું તરી આવતું નોંધપાત્ર પુસ્તક બને છે. પુસ્તકને ત્રણ વિભાગમાં વિભાજિત કરી, પહેલા વિભાગમાં છેલ્લા બે દાયકાના 'ગુજરાતી નાટક'ને કેન્દ્રમાં રાખી તેનું સર્વેક્ષણ કર્યું છે, બીજા વિભાગમાં મુખ્યત્વે વિદેશી અને પરપ્રાંતીય કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખી તખ્તાલાયકીની દૃષ્ટિએ તેની વિશેષતાને તપાસી છે તો ત્રીજા વિભાગમાં થિયેટર સાથે પ્રત્યક્ષ નાતો ધરાવનારા ધુરંધરો માર્ટિન એસ્લીન અને પીટર બ્રુકના બે લેખોનો ભાવાનુવાદ આપ્યો છે. આમ, આ પુસ્તકમાં ઉત્પલ ભાયાણીની દૃષ્ટિનો શક્તિનો અને રંગભૂમિ

પ્રીતિનો સાક્ષાત્ પરિચય થાય છે તથા પુસ્તકનાં આકૃતિ (design) અને આશય સ્પષ્ટ થાય છે.

પહેલા વિભાગમાં, આઠમા દાયકાના ગુજરાતી નાટકની વાત કરતાં નાટ્ય-વિવેચક ઉત્પલ મધુ રાયની ટેકનિક સભાનતાની, લાભશંકર ઠાકરના વિષય-નાવીન્યની રઘુવીર ચૌધરીની ('સિંકદરસા'ની સન્દર્ભે') માધ્યમ સભાનતાની અને સિતાંશુ યશશ્ચન્દ્રના ભાષાકર્મ ઉપરાંત અન્ય ઉપકરણો અને પ્રયુક્તિઓના વિનિયોગની તેમનાં નાટકોના સન્દર્ભે વિસ્તૃત છણાવટ કરે છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ પરનાં મૌલિક નાટકોની અછત અંગેની ફરિયાદ પણ અત્રે તારસ્વરે રજૂ થાય છે. સાંપ્રત ભારતીય રંગભૂમિના નાટ્યવિદો મોહન રાકેશ, ગિરિશ કર્નાડ, વિજય તેંડુલકર અને બાદલ સરકાર તેમની પ્રસિદ્ધ કૃતિઓમાં ટોટલ થિયેટરની વિભાવનાને મૂર્ત કરવા રંગભૂમિનાં ભાષા ઉપરાંત અન્ય માધ્યમોનો ડિવાઈસ તરીકે કેવો કલાત્મક વિનિયોગ કરે છે, તેની પણ રસપ્રદ છણાવટ છે. આવો તુલનાત્મક અભ્યાસ આ દૃશ્યશ્રાવ્ય સ્વરૂપની સમૃદ્ધ શક્યતાઓને ચીંધે છે. પાશ્ચાત્ય કે પરપ્રાંતીય નાટકોના પ્રભાવથી પૂરેપૂરા રંગાઈ ચૂકેલા નાટ્યવિવેચક ઉત્પલ ભાયાણીને ગુજરાતી મૌલિક નાટકોનાં દારિદ્ર્યની કે બોક્સ થિયેટરના ચોકઠામાં પુરાઈને થતી એકવિધ ભજવણીની ચિંતા થાય એ સ્વાભાવિક છે. ગુજરાતી રંગભૂમિનો ભારતીય રંગભૂમિના સંદર્ભે ખાસ વિકાસ થયો નથી એ હેડલાઈનમાં છપાયેલી સર્વસ્વીકૃત હકીકત છે, પણ મુંબઈ સિવાયનાં બધાં જ ગુજરાતી નાટકોને ઉન્નતભ્રૂ વિવેચન દ્વારા એક જ લાકડીએ હાંકી નાખવાનું ઉત્પલ ભાયાણીનું વલણ વિઘાતક અને અસમંજસભર્યું છે. દર્શકના 'પરિત્રાણ' નાટકને અને તેની રજૂઆતને અનુક્રમે સર્જક પ્રતિભાના ઉન્મેષ-વગરનું અને કંગાળ વિશેષણથી નવાજીને સંતુષ્ટ થવાને બદલે તેની મર્યાદાઓની કે પ્રસ્તુતીકરણકલાના વિવિધ અભિગમોની રચનાત્મક રજૂઆત કરી હોત તો ઉચિત ગણાત. પ્રશિષ્ટ નાટ્યકૃતિ 'પરિત્રાણ'ની વાચનયાત્રાએ દર્શકના ભાષાકર્મનો અને પૌરાણિક કથામાંથી નિષ્પન્ન થતા અર્વાચીન અર્થઘટનોનો સહજ ભાવકને પરિચય થાય છે. તો અગણિત પાત્રોને રંગમંચ પર રજૂ કરવા માટે નાટ્યવિદ માર્કંડ ભટ્ટે મલ્ટીલેવલ સ્ટેજનો ઉપયોગ કરી, સ્થૂલ સામગ્રીને ઓગાળી નાખી, તલછંદના દૃશ્યબંધને ખપમાં લઈ સાઈક્લોરામ પર પ્રકાશ-આયોજન દ્વારા અને વિવિધ અવાજો દ્વારા યુદ્ધની ભયાનકતાનાં દૃશ્યોને તાદૃશ કરી આપ્યાં અને ભાસના 'દૂતવાક્યમ્'ની લાક્ષણિક શૈલીનો વિનિયોગ કરી કૃષ્ણના વિરાટ સ્વરૂપને સાક્ષાત્ કરી આપ્યું. પીઢ દિગ્દર્શક જશવંત ઠાકરે પરંપરાગત રંગભૂમિને ખપમાં લઈ સમૂહ અવાજો, કોરીઓગ્રાફી અને પ્રતીકા-

ત્મક સાધનોની સહાયથી નાટકનું રંગમંચન કર્યું. સંવિધાનકલા, વેશભૂષા, રંગભૂષા, 'સંવાદો' સિવાયનાં અન્ય માધ્યમો વગેરેની આગ્રહપૂર્વક જિકર કરતાં ઉત્પલ ભાયાણીએ આ બંને રજૂઆતોને તપાસી હોત અને પછી આ કે તે નિષ્કર્ષ પર આવ્યા હોત તો વધુ ન્યાયપુરઃસરનું લેખાત. લેખકે ત્રીજા લેખમાં જૂની કે દેશી રંગભૂમિ અસ્ત પામતાં ૧૯૫૨થી પ્રારંભાયેલી આજની વ્યવસાયી અને વૈકલ્પિક રંગભૂમિનો સપાટી સ્તરનો ઇતિહાસ આપ્યો છે. (કોઈ લાક્ષણિક તબક્કાની વાત ચર્ચાઈ નથી) તેમાં મુખ્યત્વે મુંબઈના લેખકો, કલાકારો અને દિગ્દર્શકોની અને અમદાવાદના કેટલાક હાથવગા (નાટ્યપ્રયોગસન્દર્ભે 'આંખ-વગા') કલાકારોની યાદી આપી છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ માત્ર મુંબઈ કે અમદાવાદમાં સીમિત નથી. 'આકંઠ સાબરમતી'ની માફક મથામણ કરનારા સુરત–વડોદરા–રાજકોટ જેવાં શહેરોથી માંડીને નડિયાદ નવસારી કે ધ્રાંગધ્રા સુધી નાટ્યગ્રુપો પથરાયેલાં છે. 'ગુજરાતી પ્રાયોગિક રંગભૂમિ' અંગે વિસ્તૃત લેખ લખતાં પૂર્વે ઉત્પલ ભાયાણીએ સંશોધનાત્મક દૃષ્ટિથી માહિતી એકઠી કરવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો હોત તો નિમેષ દેસાઈ, અરવિંદ વૈદ્ય, કપિલ શુક્લ, જ્યોતિ વૈદ્ય, મહેશ ચંપકલાલ જેવા નીવડેલા દિગ્દર્શકો કે શ્રીકાંત શાહ, હસમુખ બારાડી જેવા નાટ્યકારોનો સમાવેશ થઈ શક્યો હોત. ૧૯૮૩નાં ગુજરાતી એકાંકીઓની મૂલવણી નિમિત્તે ઉત્પલે 'એકાંકી' સંજ્ઞા ભજવણીની દૃષ્ટિએ કેટલી ભ્રામક બની છે તેની યોગ્ય ભૂમિકા બાંધી છે તથા ચંદ્રવદન મહેતા સંપાદિત 'ગુજરાતી પ્રતિનિધિ એકાંકીઓ', દર્શક કૃત 'અંતિમ અધ્યાય' અને શ્રીકાંત શાહ રચિત...'અને હું' સંગ્રહોમાંની એકાંકીની અને રંગમંચ બંનેની દૃષ્ટિએ તપાસ્યાં છે. સંપાદનમાં નાટ્યાચાર્ય ચંદ્રવદન મહેતાએ પસંદ કરેલાં એકાંકી નાટકોને કેન્દ્રમાં રાખી ગુજરાતી એકાંકીઓના વળાંક–તબક્કાઓની કોઈ વાત કરી નથી, બલ્કે સંપાદન બહાર જઈ તેમને ગમતી નાટ્યચર્ચા કરી છે, એવી ઉત્પલની નિર્ભીક કડક ટીકા સાથે આપણને તરત જ જોડાવાનું મન થાય છે.

વિભાગ ૨ 'કેટલીક કૃતિઓ' ખૂબ સમૃદ્ધ અને ઉત્પલ ભાયાણીની નાટ્યસૂઝનો પરિચાયક છે. તેમાં ૭ પાશ્ચાત્ય, ૪ ભારતીય અને ૧ ગુજરાતી નાટ્યકૃતિઓની રંગમંચનકલાની દૃષ્ટિએ ચર્ચા કરી છે. પીટર શેફરનું અત્યંત પ્રસિદ્ધ નાટક 'એકવસ'માં (જેનું સિતાંશુએ 'તોખાર' નામથી રૂપાંતર કર્યું છે) તરવરિયા યુવાન એલન સ્ટ્રૅાંગ પ્રિયતમા જિલમાં સુખદ સંભોગક્ષણે આરાધ્ય અશ્વદેવ નગેટનો દેહ દેખાતાં આવેશમાં આવી જઈ ૭ હણહણાતા તોખારોની આંખો ફોડી નાખે છે તે ઘટના નાટ્યાત્મક છે. પણ મનોચિકિત્સક ડાયસર્ટ

એલનનો એક દર્દી તરીકે કેસ હાથમાં લેતાં બંનેનાં આંતરવિશ્વને સાથેસાથ મૂકી નાટ્યકારે મનોવૈજ્ઞાનિક પરિમાણ આપ્યું છે. ઉત્પલ ભાયાણીએ આ નાટ્યકૃતિના રચનાકૌશલને તપાસતાં મ્હોરાંનો ઉપયોગ 'ટી' આકારનો એક થાંભલો વગેરે પ્રતીકાત્મક માધ્યમો દ્વારા ભજવણીની દૃષ્ટિએ કૃતિ કેવી સક્ષમ બને છે તેની વિગતે છણાવટ કરી છે. બાદલ સરકારના 'પગલા ઘોડા'નું સમૃદ્ધ કથાનક 'નાટકો'ના માધ્યમમાં જ ઝીલી શકાય એવો દૃઢ મત સ્થાપી, વિવેચક આ નાટક અભિવ્યક્તિસંદર્ભે કેવા ચમત્કાર સર્જે છે અને પારેવા સમી ચાર ચાર યુવતીઓના ચિત્કારને વિશિષ્ટ ટેકનિક દ્વારા માત્ર એક જ સ્ત્રીકલાકારના માધ્યમે કેવી રીતે કંડારવામાં આવ્યો છે તેનો તાદૃશ પરિચય કરાવે છે. તેમણે બુદ્ધદેવ બસુનું 'તપસ્વી અને તરંગિણી' નાટકનાં (ભોળાભાઈ પટેલે તેનો અનુવાદ કર્યો છે) કથાવસ્તુ, મિથવિનિયોગ, કાવ્યાત્મક ભાષા વગેરે સાહિત્યકલાની દૃષ્ટિબિંદુએ તાત્ત્વિક ચર્ચા કરી છે. કમનસીબે બાકીનાં નવાં નાટકો વિશે આવી તલસ્પર્શી ચર્ચા થઈ નથી. (કારણ મોટાભાગના લેખો પ્રાસંગિક છે.)

ઉત્પલ ભાયાણીએ બર્નાર્ડ શૉ 'કેન્ડિડા'માં મજાકને કેવી સર્જનાત્મક નાટ્યાત્મક પ્રયુક્તિ તરીકે વાપરે છે તેની, એક વ્યાવસાયિક નાટ્યમંડળી ટી. એસ. એલિયટનાં બિલાડી વિષયક કાવ્યોને કેન્દ્રમાં રાખી થિયેટર ઇન રાઉન્ડમાં 'કૅટ્સ'ની કેવી ભવ્ય રોમાંચક રજૂઆત કરે છે, છેલ્લાં તેર વર્ષથી બ્રોડવેના થિયેટરમાં ભજવાતું અત્યંત અકલાત્મક સેક્સી નાટક 'ઓહ ! કલકત્તા'ની, તો ત્રણ અંકો, ૫૩ દૃશ્યો અને સંખ્યાબંધ પાત્રો ધરાવતું સુરેન્દ્ર વર્માનું 'ઍટ્થ ડૅાલ' નાટક મંચનની દૃષ્ટિએ કેવું પડકારક્ષમ બન્યું છે તેની કેન્દ્રીય છણાવટ કરી છે. પિરાન્દેલોના 'હેન્રી ફૉર્થ' નાટકમાં ઐતિહાસિક સમય અને વર્તમાન સમય, ભ્રમણા અને વાસ્તવિકતા બંને કેવા એકાકાર થઈ જાય છે તેની ચર્ચા કરતાં ઉત્પલ ભાયાણીએ આ જ નાટકના ઉર્દૂ અને ગુજરાતીમાં થયેલાં રૂપાન્તરોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ રજૂ કર્યો છે. વાર્તાકાર ઉત્પલ ભાયાણીએ નાટ્યકાર સ્ટ્રિન્ડબર્ગનું ક્રોસ વર્ડ પઝલ-જેવું અટપટું સંકુલ પાત્ર જુલીને ધ્યાનમાં રાખી, તેના કૃતિગત સન્દર્ભો જાળવી મિસ જુલીની સ્વગતોક્તિ રચી નાખી છે. વિવેચનના શુષ્ક વિસ્તારમાં આ નાનકડો ટુકડો રમતિયાળ ઝરણા સમો લાગે છે.

પૂર્વ-પશ્ચિમના નાટ્યપ્રવાહોથી સુમાહિતગાર એવા બહુશ્રુત ભાયાણીએ જાપાની નાટ્યકાર યુકિયો મિશિમાએ 'દમાસ્કડ્રમ' નાટકમાં ત્યાંની 'નો' પરંપરાનો કેવો વિનિયોગ કર્યો છે તે સોદાહરણ સમજાવ્યું છે. અહીં એ

નોંધવું રસપ્રદ થઈ પડશે કે આપણા ભારતીય સર્જકોએ પણ લોકનાટ્ય પરંપરાના અંશો ઉપાડી અર્વાચીન સંવેદનાને વ્યક્ત કરનારાં નાટકો ઉત્તમ રીતે સર્જ્યાં છે. જેમ કે ગિરીશ કર્નાડના કન્નડ નાટક 'હયવદન'માં યક્ષગાનનો, વિજય તેંડુલકરના મરાઠી નાટક 'ઘાસીરામ કોટવાલ'માં તમાશાનો, ભારતેન્દુ હરિશ્ચન્દ્રના હિન્દી નાટક 'અંધેરી નગરી'માં નૌટંકીનો, તો રસિકલાલ પરીખના ગુજરાતી નાટક 'મેનાગુર્જરી'માં ભવાઈ પરંપરાનો લાક્ષણિક રસકીય સન્દર્ભ રચાયો છે. બલવંત ગાર્ગીએ મહત્ત્વાકાંક્ષી ઈન્દિરા ગાંધી વડાપ્રધાન બન્યાં એ રાજકીય સમયખંડને કેન્દ્રમાં રાખી 'સુલતાન રઝિયા' નામનું નાટક રચ્યું, તેની અહીં વિસ્તૃત છણાવટ છે. પણ આવા જ વિષયને કેન્દ્રમાં રાખીને ચિનુ મોદીએ ભવાઈશૈલીના માળખાને સ્વીકારી સર્જેલા 'જાલકા' નાટકની ઉત્પલ ભાયાણીએ નોંધ સરખી પણ લીધી નથી તે અચરજ પમાડે છે. વાસ્તવમાં સંવિધાનકલા અને મંચનકલાની દૃષ્ટિએ 'જાલકા' થિયેટરના કોઈપણ ગ્રુપને પોરસ ચઢે તેવી અભિનયક્ષમ ચઢિયાતી કૃતિ છે. તેવી જ રીતે આ સમૃદ્ધ વિભાગમાં 'સોયનું નાકું' એકાંકીને કેન્દ્રમાં રાખી જયંતિ દલાલે તે સમયમાં રંગમંચનું વિભાજન કરી પ્રકાશ આયોજનની મદદથી બે દૃશ્યોની કલ્પના કરી બતાવી, તે ચવાઈ ગયેલી વાતનું પુનરુચ્ચારણ કર્યું છે. તેને બદલે નાટ્યધર્મી ઉત્પલ ભાયાણી એકાદ અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકને તપાસવાનો ઉપક્રમ સેવ્યો હોત તો 'ઘરના દીવા'ની અવગણના થઈ રહી છે તેવો વાચકોને અહેસાસ થાત નહીં.

ત્રીજા વિભાગમાં માર્ટિન એસ્લીન અને પીટર બ્રુકના અનુક્રમે નાટકની પરંપરિત વ્યાખ્યા અંગે ઊહાપોહ જગાવતા અને 'ડેડલી થિયેટર' અને મહાન ટ્રેજડીઓની ભજવણીના સંબંધની ચર્ચા કરતા બે ભાવાનુવાદો મૂકી ઉત્પલ ભાયાણી તેમની રસવૃત્તિનાં અને મથામણનાં દર્શન કરાવે છે.

'નાટકનો જીવ' જેવું બોલકું શીર્ષક ના મૂક્યું હોત તો પણ આ લેખો વાંચતાં વિશ્વરંગભૂમિ અને ભારતીય રંગભૂમિના પ્રવાહોથી સુપરિચિત એવા સહૃદય સામાજિક તરીકેની ઉત્પલ ભાયાણીની મુદ્રા પ્રગટે છે. સુજ્ઞ પ્રેક્ષક એવા આ વિવેચક પ્રત્યેક નાટકને- વિશેષતઃ અભિનયકલાની દૃષ્ટિએ તપાસવાનો આગ્રહ રાખે છે અને જે પ્રતિભાવ સ્ફુરે તેને વિવેચનની પરિભાષા ગલીમાં અટવાયા વગર નિર્ભીક બનીને તુલનાત્મક અભિગમથી રજૂ કરે છે. અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકોનું લેખન-મંચનની દૃષ્ટિએ આપણે ત્યાં ઝાઝું વિવેચન થયું નથી. તેથી આપણે અપેક્ષા રાખીએ કે હવે પછી પ્રગટ થનારા વિવેચનસંગ્રહમાં ઉત્પલ ભાયાણી ગુજરાતી નાટકોને સ્વતંત્ર રીતે તપાસે.

—લવકુમાર મ. દેસાઈ

(સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત : જયંત કોઠારી, પ્રકાશક લેખક પોતે, પ્રથમ આવૃત્તિ, મે ૧૯૮૯; કિં. રૂ. ૩૫)

સાહિત્યિક સંશોધનનાં સ્વરૂપ, સમસ્યાઓ અને પ્રક્રિયા વિશે આપણે ત્યાં જાણકારો નથી એમ નહીં પણ એ જાણકારીને વસ્તુલક્ષી/વૈજ્ઞાનિક સહજ અભિવ્યક્તિ આપનારા વિરલ છે. પ્રા. જયંત કોઠારીને એવા વિરલોમાં મૂર્ધન્ય સ્થાન આપવાનું મન થાય છે, પ્રસ્તુત ગ્રંથની લેખસામગ્રીને અવલોકતાં જુદાં જુદાં નિમિત્તે લખાયેલ સાહિત્યિક સંશોધનના વિષયને સ્પર્શતા અગિયાર લેખોનો આ સંગ્રહ છે. 'ગુજરાતી સાહિત્યકોશ'ના મુખ્ય સંપાદક તરીકે કામ કરતાં મધ્યકાલીન ગુજરાતી સંશોધનસાહિત્યનું જયંત કોઠારીએ સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ કર્યું છે ને પરિણામે સૌ પ્રથમ સંશોધનની શિસ્ત માટેનો ઉચ્ચ આગ્રહ સ્થાપવાનો એમને પુરુષાર્થ કરવો પડ્યો છે! સંશોધનક્ષેત્રની આપણી પરિસ્થિતિનું ચિત્ર અસંતોષ જ નહીં, ખિન્ન બનાવીને ઉશ્કેરી મૂકે તેવું છે, એમ અહીં લેખોમાં યથાવકાશ એમણે ઉદ્ગારેલી અનુભવકથા સૂચવે છે. મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યના આપણા મૂર્ધન્ય સંશોધકો–સર્વશ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી, ડૉ. ભોગીલાલ સાંડેસરા, ડૉ. હરિવલ્લભ ભાયાણી, અંશતઃ ડૉ. શિવલાલ જેસલપુરા, સ્વ. ઉમાશંકર જોશી જેવાઓ–ની આ ક્ષેત્રની પ્રવૃત્તિઓ એમણે એવી ઝીણવટથી જોઈ-ચકાસી છે કે સંશોધન શિસ્તના ઉચ્ચાગ્રહસંદર્ભે કદાચ તેઓ કોઈ પણ શ્રી જયંતભાઈને સંતોષી શક્યા નથી...'જૈન ગૂર્જર કવિઓ'-ની સાહિત્યસૂચિ આપનાર સમર્થ સંશોધક સ્વ. મોહનલાલ દેસાઈની પણ સૂચિમાં રહી ગયેલી ત્રુટિઓ કે કશીક પૂરણીઓ એમને સૂઝી છે, અને સમગ્ર સૂચિગ્રંથનું સંશોધિત પુનઃ મુદ્રણ હાથ ધર્યું છે. કવિ 'કાન્ત' વિશેની સંશોધન-જહેમત ઉઠાવનાર 'સૂઝાળા સંશોધક સ્વ. ભૃગુરાય અંજારિયા આ ક્ષેત્ર માટે એમનો ચરમ આદર્શ રહ્યા છે.

'સાહિત્યસંશોધન : પદ્ધતિ અને સમસ્યાઓ' અને મધ્યકાલીન સાહિત્યકૃતિનું સંપાદન સાહિત્યિક સંશોધનની સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા પ્રસ્તુત કરતા ખૂબ મહત્ત્વના લેખો બન્યા છે. કેટલીક વિચારણાઓની બાબતમાં સાહિત્યવિવેચન અને સાહિત્યસંશોધનનાં ક્ષેત્રો એકમેકમાં ભળી જવાનાં એમ સ્વીકારીનેય બંને ક્ષેત્રોની કાર્યદિશાનો ભેદ અસંદિગ્ધ રીતે જયંત કોઠારી પ્રથમ લેખમાં દર્શાવે છે: "સાહિત્યનું સર્જન બે રીતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે–એક ઐતિહાસિક.

ઘટના લેખે ×××, એ, કલ્પના કે રસાસ્વાદના વિષય તરીકે, સાહિત્યિક મૂલ્ય કે ગુણવત્તાના પ્રતીક તરીકે પહેલા પ્રકારના અસ્તિત્વની તપાસ વસ્તુલક્ષી ધોરણે થઈ શકે, એમાં સત્યાસત્યના નિર્ણયો હોઈ શકે; બીજા પ્રકારની તપાસ માટે સંપૂર્ણ વસ્તુલક્ષી ધોરણો હોતાં નથી, ××× તેથી એમાં સત્યાસત્યતાના નિર્ણયો હોઈ શકતા નથી.'' એ સાથે એમણે યથાર્થ જ સ્વીકાર્યું છે કે સાહિત્યસંશોધનની સાર્થકતા તો સાહિત્યિક મૂલ્યસ્થાપનામાં એ પરિણતિ પામે એમાં જ છે. પીએચ. ડી.ની ઉપાધિ માટે તૈયાર થયેલા મહાનિબંધો અને પ્રસિદ્ધ સાહિત્યના ઈતિહાસો નાનામોટા હકીકતદોષોથી ભરેલા જોઈને તેઓ સૌમ્ય અવાજમાંય આક્રોશ પ્રગટ કર્યા વિના રહી શક્યા નથી. સંશોધનનાં નાનાંમોટાં ક્ષેત્રો–જેવાં કે કૃતિ, કર્તા, સમય, જીવનની વીગતો, મૂળસ્રોત અને પ્રભાવ–ની સમસ્યાઓ અહીં એમણે સોદાહરણ વિચારી છે. સંશોધનને એક નિરંતર ચાલુ રહેવા થતી પ્રક્રિયારૂપે જોઈને તે દ્વારા યુગબોધનું લક્ષ્ય સિદ્ધ કરવાની નેમ સંશોધકે રાખવી જોઈએ, એવો યથાર્થ આગ્રહ પ્રગટ કર્યો છે. મધ્યકાલીન સાહિત્ય કૃતિઓમાં એક વિષય-વસ્તુ પર જુદા જુદા સમયમાં થઈ ગયેલ કવિઓને હાથે કૃતિઓ રચાયાનું બન્યું છે. એવું અભ્યાસક્ષેત્ર સંશોધન માટે એક સમૃદ્ધ ક્ષેત્ર ગણાય. વિષયવસ્તુમાં થતા ફેરફારો, વિકાસ, સ્વરૂપગત જેવા પ્રશ્નો સંશોધનાત્મક દૃષ્ટિએ તપાસાય-વિચારાય તો સાહિત્યિક ઘટનાની સૂક્ષ્મ સમીક્ષાઓ મળે ને સંશોધનપ્રવૃત્તિ સાર્થક ધ્યેયને પ્રાપ્ત કરી શકે. આ અંગેના મુદ્દાઓ જયંત કોઠારીએ એમની વિચારણામાં ગૂંથી લીધા હોત તો ભાવિ પેઢીને અનેકવિધ લાભ થાત. મધ્યકાલીન સાહિત્ય કૃતિઓના સંપાદનનું કાર્ય એક માતબર સંશોધન ક્ષેત્ર રહ્યું છે. છેક નર્મદથી આ દિશા ઊઘડી તે આજપર્યન્ત એ દિશામાં પુરુષાર્થ તો ચાલ્યા કરતો દેખાય છે. પણ આપણા જમાનામાં એક તરફ ઉચ્ચ કેળવણીની સંસ્થાઓ વધી હોવા છતાં આ ક્ષેત્ર–અભ્યાસ માટે પ્રોત્સાહક પરિસ્થિતિનો અભાવ છે. તેમની આ ફરિયાદ પૂરી તથ્યવાળી છે. લિપિવાચનથી અર્થનિર્ણય સુધીની 'યાત્રા' લેખે કૃતિસંપાદનનું કાર્ય એમણે ઉચિત રીતે ગણાવ્યું છે. કૃતિસંપાદનનું સાર્થક્ય કૃતિનો અર્થનિર્ણયની ભૂમિકાએ જ લેખાવાની જિકર પણ એવી જ ઉચિત અને તેથી ધ્યાનાર્હ છે. આપણે ત્યાં કૃતિસંપાદનની પરંપરા અલબત્ત સમૃદ્ધ છે, છતાં 'વાચના'ના પાઠ અને કેટલાક શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ તેમજ અર્થો આપીને એ કાર્ય આટોપાયેલું જણાય છે, ત્યારે કૃતિસંપાદનનો આ ચરમ આદર્શ હવેથી સંપન્ન કરવા ભાવિ સંપાદકોએ કૃતનિશ્ચય થવું જોઈશે. એ સાથે એમ પણ કહી શકાય કે થયેલાં સંપાદનોમાં જ્યાં આ કડી ખૂટે છે, એ દિશામાંય

પુરુષાર્થ કરવા ઉદ્યુક્ત થવું જોઈએ. 'અખાના છપ્પા' અંગે જયંત કોઠારીનું આ દિશામાં પાયાનું કાર્ય થયું છે, એનું અહીં સ્મરણ થાય છે. કૃતિસંપાદનની સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા, 'નરસિંહકૃત મામેરાનાં પદોની વાચનાઓ અને એની અધિકૃતતા' 'નરસિંહ મહેતા કૃત કુંવરબાઈનું મામેરું' અને 'ત્રણ નોંધ' —આ ત્રણ લેખોમાં પ્રત્યક્ષ વિનિયોગ પામી છે. અહીં સંશોધિત કાર્યનું મૂલ્યાંકન કરીને જરૂરી જણાયું ત્યાં પુનઃસંશોધન કરી બતાવ્યું છે. એમ કરતાં મૂર્ધન્ય સંશોધકો વિશે કટુ સત્યોચ્ચારણ કરતાં એ સંકોચ રાખતા નથી, તો નવોદિતોની યથાર્થ શોધ હોય તો તેને હોંશે પુરસ્કાર્યા વિના પણ રહેતા નથી. 'મામેરું'ના કર્તૃત્વના પ્રશ્નની નિઃશેષ ચર્ચા સંશોધનના આ ક્ષેત્ર માટેનું આદર્શ ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. મામેરાનાં પદોની વાચનાઓની સમીક્ષા અને પંચાંગની ગુજરાતી પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ મુંબઈની વાચનાનું અહીં પ્રગટ થયેલું પુનઃસંપાદન એકમેકના પૂરક લેખો છે. આ લેખોમાં જ્યાં કેટલુંક પુનરાવર્તન છે તે ટાળી શકાયું હોત. 'ત્રણ નોંધ' હેઠળ (૧) નરસિંહ મહેતાકૃત 'મામેરુ'માંના એક પદની પ્રથમ પંક્તિની સીવિછોળા' 'પદાવલીના પાઠભેદની ચર્ચા, (૨) 'હુંડી' અંતર્ગત એક પંક્તિ— 'સમાચાર શ્રીરંગ મ્હેતાના સાંભળી...'નું અર્થઘટન, અને 'ચાતુરી'ના કાવ્યપ્રકાર વિશેના શ્રી તેરૈયાના અર્થઘટનની તપાસ રજૂ કરી છે. આ ત્રણે નોંધોમાં પ્રથમ બેમાં માર્મિકતા એ છે કે સન્માન્ય સંશોધકો પાઠશુદ્ધિ પરત્વે જાગૃત ન રહેતાં કેવાં કલ્પિત અર્થઘટનોમાં રાચે છે, એ નિઃસંકોચ પ્રગટ કરી આપ્યું છે.

'એક મહામૂલો સંદર્ભગ્રંથ : જૈન ગૂર્જર કવિઓ' અને 'મધ્યકાલીન સાહિત્યનો ભોમિયો' સાહિત્યસંશોધનમાં સંદર્ભસૂચિગ્રંથોની ઉપકારકતા સમજાવતા ને એ દિશામાં આદર્શરૂપ કાર્ય કરનારા અનુક્રમે મોહનલાલ દલીચંદ દેસાઈ અને પ્રકાશ વેગડને અભિનંદતા લેખો છે. 'કાન્ત કૃત 'ખરી મોહોબત' કેટલીક વિશેષ નોંધ' અને 'બટુભાઈ ઉમરવાડિયા કેટલીક વીગતશુદ્ધિ' અનુક્રમે બક્ષીએ કાન્તની આ કૃતિનો પરિચય કરાવેલો તેમાં પૂર્તિરૂપ નોંધ છે. અને બટુભાઈ ઉમરવાડિયા વિશેની જુદીજુદી વિગતોને મળતી કેટલીક માહિતીની નોંધ છે. બંને નોંધોમાં સંશોધક જયંતભાઈ અછતા રહ્યા નથી. હકીકત પરત્વેની ઊંડી ખેવનાને કારણે કાન્ત કૃત 'ખરી મોહોબત'ની પૂરક નોંધ ઉપરાંત આજ પર્યન્ત ક્યાં કેવા આ કૃતિ વિશે નિર્દેશો છે તે એકત્રિત કરી, એમાં જરૂરી વિગતો પરત્વેની સંશુદ્ધિ કરી આપી છે. એ જ રીતે ઉમરવાડિયા વિશેની વિગતો માટે મૂળ આધારો મેળવવા કોશિષ કરીને યથાપ્રાપ્ત વીગત શુદ્ધિઓ અહીં ઉમેરી લીધી છે.

૧૯૮૫માં ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશનમાં, અધ્યક્ષીય વ્યાખ્યાન રૂપે લખાયેલ 'સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત' અને 'નરસિંહ મહેતા : આસ્વાદ અને સ્વાધ્યાય' (સં- રઘુવીર ચૌધરી) ગ્રંથની સમીક્ષારૂપે લખાયેલ 'મધ્યકાલીન કવિતાના અર્થઘટન અને આસ્વાદની સમસ્યાઓ' શીર્ષક હેઠળનાં લખાણો કંઈક અંશે વિવાદ રચે એમ લાગે છે. 'સૂક્ષ્મ પર્યેષક બુદ્ધિથી અને મૌલિક દૃષ્ટિથી સાહિત્ય વિચારનાં નૂતન પરિમાણો પ્રગટ કરે તે વિવેચક', આવી અપેક્ષા તેઓ વિવેચક પાસે રાખે છે. ગુજરાતી વિવેચન બહુધા પરોપજીવી રહ્યું છે ને જે કંઈ વિવેચનપ્રવૃત્તિ જેવું ચાલે છે તે અવલોકન–સમીક્ષા પ્રકારનું જ વિશેષ તો છે, એવું એમનું નિરીક્ષણ સ્વીકારવું પડે તેવું છે. પરંતુ છેલ્લા બે–અઢી દાયકાથી આપણે ત્યાં પ્રવૃત્ત થયેલા કૃતિલક્ષી વિવેચનના અભિગમ પરત્વે એમની શંકાઓ/ફરિયાદો ભારે છે. એમનું કહેવું છે કે, વિવેચનની આ પદ્ધતિમાં સાહિત્ય કૃતિવિષયક અન્ય હકીકતોની ઉપેક્ષા કરવાનું વલણ હોય છે. xx– પણ સાહિત્યિક તથ્યો આપણે જેટલાં વધુ પ્રાપ્ત કર્યાં હશે એટલું આપણું દર્શન વધારે યથાતથ, વધારે સંગીન, વધારે અર્થપૂર્ણ, વધારે માર્મિક ને વધારે સમૃદ્ધ પણ બનશે.' સ્વ. ભૃગુરાય અંજારિયાનું દૃષ્ટાન્ત ટાંકીને 'હકીકતનિષ્ઠ સર્જક–અભ્યાસનાં સુફલ' એમણે વર્ણવ્યાં છે ને એવા અભિગમની જિકર કરી છે. આપણે ત્યાં કૃતિસમીક્ષામાં કૃતિનિષ્ઠ ને ચરિત્રાત્મક વિવેચન–અભિગમોની ભેળસેળ થઈ જતી હોવાથી કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થાય છે, એની ના નહીં, પરંતુ જયંત કોઠારીએ 'કાન્ત'ના 'ઉપહાર'ના એક અરવાદના સંદર્ભમાં, હકીકતો એને (વિવેચકને) સાચી કે ખોટી દિશામાં દોરતી પણ હોય છે. 'કાન્ત'ના 'ઉપહાર' કાવ્યની શુદ્ધ કૃતિ–લક્ષી વિવેચના કરવાની પ્રતિજ્ઞા સાથે પ્રવૃત્ત થનારના મનમાં 'કાન્તનો બલવંતરાય સાથેનો મૈત્રી સંબંધ વિચ્છિન્ન થયો હતો એ હકીકત નથી પડેલી હોતી એમ ખાતરીપૂર્વક કહી શકાતું નથી' એમ કહ્યું છે. પોતાનું ગૃહીત મૂક્યું છે કે 'હકીકતોનું સાહિત્યના વિગેચનનો એક અગત્યનો અંશ બની રહે છે' અહીં ઉદ્ધૃત વિધાનોમાં 'હકીકત' તથ્યનો સંકેત સર્વથા લેખમાં તે જ ખ્યાલનો દર્શક રહેતો નથી, એ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે. સાહિત્યનો શબ્દ, શબ્દાર્થની પરંપરા, સંસ્કાર પરિવેશ જેવી સામગ્રીઓને પણ જયંતભાઈ 'અન્ય સાહિત્યિક તથ્યો' રૂપે ઓળખાવતા લાગે છે. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ સ્વીકારનારો પોતાની ભાવયિત્રી પ્રતિભાની માવજત માટે આ 'તથ્યો'નો પરિબળ લેખે વિનિયોગ કરે જ કરે. શુદ્ધ કૃતનિષ્ઠ અભિગમ કૃતિને કેન્દ્રમાં મૂકી એનાં કૃતિગત સઘળાં ઘટકોનો પારસ્પરિક સહયોગ ઉકેલે ને એ રીતે રૂપવિધાનનું ઋત શોધે એ

અપેક્ષા છે. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ તરફની તેમની શંકાનું બીજું પણ નિમિત્ત જોઈ શકાય છે. રઘુવીર ચૌધરી સંપાદિત 'નરસિંહ મહેતા આસ્વાદ અને સ્વાધ્યાય'માંના લેખોથી તેઓ અકળાઈ ઊઠ્યા છે!' સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત'માં એ અંગેનો નિર્દેશ જ થયો છે, તો આ જ ગ્રંથમાં 'મધ્યકાલીન કવિતાના અર્થઘટન અને આસ્વાદની સમસ્યાઓ' શીર્ષકથી તૈયાર કરેલો ચર્ચાલેખ પણ સામેલ કર્યો છે. ગુજરાતી વિવેચનમાં આસ્વાદ-લેખનની પ્રવૃત્તિએ જોર પકડ્યું ને એમાં કાચી--પાકી સમજણ પ્રમાણે કૃતિનિષ્ઠ અભિગમને સૌ કોઈએ સ્વીકાર્યો છે, એ હકીકત છે. નરસિંહનાં પદોના આ પ્રકારના આસ્વાદોમાં જયંત કોઠારીને શબ્દાર્થ, પદબંધ, પ્રાસ, અલંકાર, કથનરીતિ, કૃષ્ણચરિત આદિની મધ્યકાલીન પરંપરાના અજ્ઞાનમાં થયેલાં ખોટાં અર્થઘટનો ને નરસિંહ પર અસ્થાને વેરાયેલાં પ્રશંસા પુષ્પો જણાયાં છે' ને તેથી, એમના મતે 'નરસિંહનું યથાતથ દર્શન એમાંથી પ્રાપ્ત થયું નથી' આ અંગે લખાયેલ ચર્ચાલેખમાં એમણે પ્રમોદભાઈ પટેલ, જયંત ગાડીત, ઉમાશંકર જોશી જેવાના આસ્વાદોમાં એમની દૃષ્ટિએ થયેલાં ખોટાં અર્થઘટનો તરફ ધ્યાન ખેંચ્યું છે. પરંતુ આ આખો લેખ મને વિરોધાભાસી લાગ્યો છે. નરસિંહનાં પદોનાં આસ્વાદ--અર્થઘટનમાં કવિકર્મના મુદ્દાને ખોટો ભાર અપાયાનું કહે છે તો બીજી તરફ પોતાની મૂંઝવણ રૂપે એ કવિતાને ભક્તિ કવિતા તરીકે કેટલે અંશે સમજી આસ્વાદી શકીએ એવો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત કરે છે. એમાં સ્વયં વિરોધી રચતો રહ્યો છું ! પ્રમોદકુમાર પટેલ, જયંત ગાડીત, ઉમાશંકર જોશી વગેરે મધ્યકાલીન ભક્તિ કાવ્યધારાથી અનભિજ્ઞ રહીને અહીં આસ્વાદો પ્રસ્તુત કર્યા છે, એમ તો નથી જ બલ્કે યથાવકાશ પરંપરાના નિર્દેશો, એ સૌનાં લખાણોમાં મળી આવે જ છે. જયંત પંડ્યાના નરસિંહ મુખ્યત્વે કવિકર્મનો જીવ નથી એવા અભિપ્રાય પર આફરિન થાય છે, પણ એ જ લેખમાં 'સુરત' સંજ્ઞાની પરિભાષા ન સમજાતાં કૃતિના હાર્દ સુધી આસ્વાદક જઈ શક્યા જ નથી, એ એમની ધ્યાન બહાર ગયું છે! નરસિંહની કવિતાનાં સંભવિત આધ્યાત્મિક અર્થઘટનોમાં એક રીતનો બૌદ્ધિક આયાસ જોવાનું એમનું વલણ રહ્યું છે. પરંતુ આ સંદર્ભે રઘુવીર ચૌધરીના સંપાદકીયમાંથી પ્રતીતિજનક ઉત્તર મળી શકે તેમ છે. "આધ્યાત્મિક અનુભવની યોગ્યતા ન હોય તો પણ વિમલ દર્પણ સમું સંવેદન ધરાવતો ભાવક ભક્તિકવિતા માણી શકે. પણ જો એણે મર્મ સુધી પહોંચવું હોય તો શ્રદ્ધાની મૂડી જોઈએ. સાધના જેવું પણ કંઈક જોઈએ."

—સુભાષ દવે

સાહિત્ય પરિષદનું પાંત્રીસમું અધિવેશન

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનાં અધિવેશનો દર બે વર્ષે યોજાતાં રહે છે. નવા પ્રમુખના નામ સન્દર્ભે અધિવેશન પૂર્વે ચર્ચાઓ, યોજનાઓ, સૂચનો, ઊભા રાખવા, બેસવા–બેસાડવાના ખેલ ચાલતા હોય છે. એ બધું પ્રમુખની ચૂંટણીના પરિણામ થઈ બહારથી શાન્ત થાય છે. પણ પ્રમુખ નહીં થઈ શકેલા કે ભવિષ્યમાં પ્રમુખ થવાના અભરખા ધરાવનારાઓના કોડ કે પેંતરા ક્યાંક સૌમ્ય રીતે તો ક્યાંક વરવી રીતે પ્રગટ થતા રહે છે. સાહિત્ય પરિષદ યોજાય એટલે પ્રમુખ, વિભાગીય અધ્યક્ષો, ઉદ્ઘાટક, સ્વાગત વગેરેનાં વખાણ–વાજાં વાગતાં રહે છે. એમાં વળી ભોજનમાં મળેલા ષડ્‌રસને યાદ કરવાની પણ એક ચાલ છે.

અમારે એવી કોઈ ચાલ ચાલવી નથી. સૌરાષ્ટ્ર સાહિત્ય સભા, રાજકોટના યજમાનપદે માલવિયા કૉલેજના વિશાળ ક્રીડાંગણમાં ચોવીસ-પચ્ચીસ ડિસેમ્બર, નેવ્યાસી દરમિયાન યોજાઈ ગયેલા ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના પાંત્રીસમા અધિવેશન વિષે એક જ વાક્યમાં પ્રતિભાવ આપવાનું કહેવામાં આવે તો નિઃસંકોચ કહીએ કે સાહિત્ય પરિષદનું અધિવેશન મહદંશે નિરાશાજનક રહ્યું.

પરિષદની ઉદ્ઘાટન બેઠકની પદ્ધતિ આમૂલ પરિવર્તન માંગે છે એવું અમને

લાગે છે. પરિષદ-પ્રમુખના મુખ્ય ભાષણનો ક્રમ આવે છે ત્યારે શ્રોતાઓ (પ્રમુખના ભાષણ પૂર્વે થયેલા) નાનાં-મોટાં કંટાળાજનક ભાષણોના મારથી થાકી ગયા હોય છે. કોઈ તો વળી ઝોકે પણ ચઢ્યા હોય છે. પરિષદના પ્રમુખ જયન્ત પાઠક પોતાનું ભાષણ વાંચવા ઊભા થયા ત્યારે બપોરના સાડા બાર થયા હતા, પ્રમુખનું ભાષણ માત્ર ઔપચારિકતા ન બની જાય એ અંગે પણ વિચાર થવો જોઈએ. સ્વાગત સમિતિના પ્રમુખ એટલે કે જે પરિષદનો ખર્ચ વેઠે છે તે યજમાન સંસ્થાના સૂત્રધારને અડધો પોણો કલાક સુધી વેઠવા જોઈએ એ પ્રણાલિકા પણ બરાબર નથી. એમનું ભાષણ બે-ચાર પાનાંથી વધુ લાંબું ન હોવું જોઈએ. એ જ રીતે ઉદ્ઘાટન બેઠક વખતે સ્ટેજ પર બેસનારાની સંખ્યા અશોભનીય લાગે એટલી તો ન જ હોવી જોઈએ. સ્ટેજ પર ચઢી બેઠેલા કે ચઢાવી દીધેલા લગભગ સાઠ સિત્તેર માણસોવાળું દૃશ્ય સ્મરણે આવતાં આ લખું પણ સૂગ આવે છે. કશું જ કર્યા વિના સ્ટેજ પર નકલી ગમ્ભીરતા ઓઢી ચઢી બેસનારાઓમાંથી કોઈનીય વિવેકબુદ્ધિ જાગી નહીં... બેસી રહ્યા, ત્રણ નહીં સાડા ત્રણ કલાક સુધી!

પ્રાર્થનાક્રમ માતૃવન્દના ક્રમ સ્વાગત જેવી ઠેકાણા વિનાની સંગીત (?) રચનાઓથી કાર્યક્રમનો કંટાળાજનક આરમ્ભ થયો. સ્વાગત સમિતિના પ્રમુખ ડૉ. હરસુખ સંઘવીના લાંબા થકવનારા પ્રવચન પછી દર્શકે પરંપરા મુજબ દીપ પ્રગટાવી પરિષદનું ઉદ્ઘાટન કર્યું. ઉદ્ઘાટનોથી શું સિદ્ધ થાય છે? હા, આ નિમિત્તે એકાદ વૃદ્ધ સાહિત્યકારને સ્થાન આપી શકાય છે. જો ઉદ્ઘાટન કરાવવું હોય હોય તો વૃદ્ધો પાસે જ શા માટે? કોઈ યુવાન સાહિત્યકાર ઉદ્ઘાટન કરી શકે?

પરિષદનું ઉદ્ઘાટન કર્યા પછી દર્શકે ભાષણમાં કેટલાંક વિવાદાસ્પદ વિધાનો કર્યાં. એમના મતે આજનું સાહિત્ય એ સિમ્પલી વર્ડ્ઝ વિધાઉટ મીનિંગ છે. એમણે વધુમાં એમ પણ કહ્યું કે છેલ્લાં ચાલીસ પચાસ વર્ષમાં આપણે યુરોપનું સાહિત્ય ઉછીઉધારી કરી લીધું છે. સાહિત્યમાં જીભની નહીં કલેજાની વાત હોય છે. કલેજાની વાત આવે તો તે રેકગ્નાઈઝ થયા વિના રહે જ નહીં. (આપણે દર્શકને પૂછી શકીએ કે તમે જે કલેજાની વાત કરો છો તેના પર હાથ મૂકીને કહો કે સર્જાતા સાહિત્યમાંથી કેટલું તમે ધ્યાનપૂર્વક વાંચ્યું છે?!) આ ઉપરાન્ત દર્શકે, જે વાત તેઓ વારંવાર કહી ચૂક્યા છે તે ફરી કરતાં કહ્યું કે મૂલ્યનિષ્ઠા વિનાનું સાહિત્ય ન હોઈ શકે. બાળકોને નાનપણથી જ અંગ્રેજી માધ્યમની શાળાઓમાં મૂકવા સામે દર્શકે યોગ્ય રીતે જ લાલબત્તી ધરી.

હમણાં હમણાં લોકાભિમુખતાની વાતો વૃદ્ધ અને યુવાન સાહિત્યકારો જુદાં

જુદાં કારણોએ કરવા માંડયાં છે. શાસ્ત્રીય સંગીત, નૃત્ય કે ચિત્રકળાને લોકાભિમુખ કરવાની આપણા જેટલી તાતી જરૂર તે તે ક્ષેત્રના કળાકારોને કેમ નહીં લાગતી હોય? ભાષાના માધ્યમમાં કામ કરીએ છીએ માટે જ આપણને આ પ્રશ્ન વધુ સ્પર્શે છે એમ માનવું પણ કેટલે અંશે ઉચિત?

પરિષદના મન્ત્રી ભોગાભાઈ પટેલે પ્રવૃત્તિનો હેવાલ આપ્યા પછી રઘુવીર ચૌધરીએ પ્રમુખનો પરિચય આપ્યો હતો. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખ જયન્ત પાઠકે 'સામ્પ્રત સાહિત્ય: વહેણો અને વળાંકો' વિષે બોલતાં સામ્પ્રત સાહિત્યની ગતિવિધિઓને પોતાના આગવા દૃષ્ટિબિન્દુથી તપાસી હતી. તેમણે તેમનું વ્યાખ્યાન સાદ્યંત વાંચ્યું હતું. દલિત સાહિત્ય વિષે તેમણે સ્પષ્ટ રીતે જણાવ્યું કે '...દલિત સાહિત્ય હોય, ને તેના ઉદ્દેશોનો, કાર્યક્રમનો ઢંઢેરો પણ હોય, પણ સાહિત્યશાસ્ત્ર જે બેએક હજાર વર્ષથી રચાતું, વિચારાતું, સુધારાતું ને સ્વીકારાતું આવ્યું છે તેને એકદમ રદબાતલ તો ન જ કરી શકાય, એનાં હેતુ, પ્રયોજન, વ્યાખ્યા વગેરેને રાતોરાત બદલી ન શકાય, આપણી પ્રવૃત્તિની સગવડ પ્રમાણે મનસ્વી રીતે એનું અર્થઘટન ન થાય......જીવનવ્યવસ્થામાં સુધાર લાવવા માટેની ઉપકારક પ્રવૃત્તિ તરીકે દલિત સાહિત્યના આંદોલનને આવકારીએ જરૂર પણ કલા પાસે જો સુધારાનું કામ કામ લેવું હોય તો તે તેની શરતે ને તેની આણમાં રહીને જ લઈ શકાય. આત્મદયા, રોષ, દ્વેષ કલાકૃતિમાં ભલે વ્યક્ત થાય (જીવનમાં થાય તો કલામાં કેમ ના થાય?), પણ એવા ભાવો કૃતિમાં રસરૂપે પ્રતીત થવા જોઈએ. એમ થાય તો જ ભાવકના સંસ્કારકોશમાં તે સ્થાયી થાય, વિકસે, વિસ્તરે ને ક્યારેક સક્રિય પણ થાય.' ભાષણમાં આવી વિશદ સમીક્ષાનાં સ્થાનો હોવા છતાં નિખાલસપણે એમ કહી શકાય કે પ્રમુખ તરીકે જયન્ત પાઠક પાસેથી જે અપેક્ષા હતી તે ન સન્તોષાઈ.

અન્તમાં બ્રિટનની ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમીના મન્ત્રી વિપુલ કલ્યાણીએ ત્યાંની ભાષા-સાહિત્યની પ્રવૃત્તિ તથા પ્રશ્નો રજૂ કર્યાં હતાં. આ પ્રસંગે દિનેશ પંડયાએ 'જયન્ત પાઠક: વ્યક્તિત્વ અને વાઙ્મય' નામના પીએચ. ડી. માટે તૈયાર થયેલા મહાનિબન્ધની મુદ્રિત પ્રત સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખ જયન્ત પાઠકને અર્પણ કરી હતી.

સર્જન વિભાગની બેઠકમાં નવલિકા વિષે ચર્ચા થઈ. આ બેઠકના અધ્યક્ષ નલિન રાવળે કેટલીક સારી વાર્તાઓ લખી હોવા છતાં વિભાગીય અધ્યક્ષ તરીકેની તેમની વરણીથી જે કેટલાકોને આશ્ચર્ય થયેલું તેમાંના અમે પણ

ડીએ. નલિન રાવળે 'નવલિકામાં વાસ્તવદર્શી નિરૂપણ' વિષે, મુખ્યત્વે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણથી ચર્ચા કરી. તેમના તથા પત્રકારત્વ વિભાગના પરિસંવાદના અધ્યક્ષ વાસુદેવ મહેતાના ખાસ વિશેષતા વિનાનાં વ્યાખ્યાનોથી નિરાશ થવાયું. વિવેચન વિભાગના અધ્યક્ષ પ્રમોદકુમાર પટેલના પ્રવચનને અધિવેશનની પ્રાપ્તિરૂપ ગણી શકાય. 'ગુજરાતીમાં આધુનિકતાવાદ અને સાહિત્ય વિવેચનની બદલાતી ભૂમિકા' વિષે પોતાના મુદ્દાઓ, તારણોની વાત સ્પષ્ટતાથી કરી. અન્યોની જેમ તેમણે તેમનું વ્યાખ્યાન સાદ્યન્ત ન વાંચ્યું એ ગમ્યું.

નવલિકાની બેઠકમાં ઘનશ્યામ દેસાઈએ સર્જન પ્રક્રિયાની વાત સહજ રીતે કરી. 'ટાળુ'' 'કાગડો' અને 'ગોકળજીનો વેલો' નિમિત્તે કેટલાક મુદ્દાઓ સારી રીતે ઉપસાવ્યા. મણિલાલ પટેલે છેલ્લાં ત્રણ ચાર વર્ષોમાં લખાયેલી અને તે પૂર્વેની વાર્તાઓ વિષેની તુલના ટૂંકમાં રજૂ કરી. છેલ્લા ત્રણ-ચાર વર્ષના કેટલાક વાર્તાકારો, પૂર્વેના વાર્તાકારોની મર્યાદાને ઓળંગી પોતાની નવી ઓળખ સિદ્ધ કરે છે, તેઓ રૂપસિદ્ધિ માટે વધુ સભાન છે. તથા તેઓ પોતાના મૂળ ભણી પાછા વળ્યા છે—આવાં ચર્ચાસ્પદ તારણો તેમણે રજૂ કર્યાં. હરિકૃષ્ણ પાઠક, મોહન પરમાર તથા બહાદુરભાઈ વાંકે પણ પોતાની વાતને રજૂ કરી હતી.

વિવેચન વિભાગમાં 'આજના વિવેચનની વિધાયક ભૂમિકા' વિષે ભારે અભિનિવેશથી બોલતાં અજિત ઠાકોરે આજના કેટલાક વિવેચકો પર આરોપનામું મૂક્યું. તેમણે કહ્યું કે આજનું વિવેચન તોરિલું છે, તે પોતાની મર્યાદા સ્વીકારતું નથી, તે સર્જક પર હાવી થાય છે, પશ્ચિમના ઑબ્સેશનનું મોજું તેના પર ફરી વળેલું છે, તે નવીન આંદોલનની ભૂમિકા સમજવા માંગતું નથી, વિવેચને કૃતિને પોતાની વ્યાસપીઠરૂપે વાપરી છે. અજિતના કેટલાક મુદ્દાઓ ચિન્ત્ય હતા. તેમણે આરમ્ભે અને અન્તે રઘુવીર ચૌધરીનાં ઓવારણાં લીધાં એ ઘટના પણ નોંધવી જોઈએ. એ જ બેઠકમાં કનુભાઈ જાનીએ અભિજાત સાહિત્ય, લૌકિક સાહિત્ય અને લોકવાઙ્મયના ભેદને સ્પષ્ટ કરી લોકવાઙ્મયની વિશેષતાઓ ઝીણવટથી રજૂ કરી. મફત ઓઝા, અનિલા દલાલ, મણિલાલ પટેલ, રવીન્દ્ર પારેખ, રમણિકલાલ મારુ, જગદીશ ગુર્જર તથા મુનિકુમાર પંડ્યાએ પણ પોતાના વક્તવ્યો રજૂ કર્યાં.

'સાહિત્ય, પત્રકારત્વ અને સાહિત્યિક પત્રકારત્વ' વિષેના પરિસંવાદમાં બોલતાં પ્રકાશ શાહે સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું કે ગુજરાતી પત્રકારત્વ પૂર્તિઓ ચાળો કરવામાં નિશાન ખરાબ રીતે ચૂકી ગયું છે. ગુજરાતી પત્રકારત્વે કરવાનું કેટલુંક કામ 'ચિત્રલેખા' ને 'અભિયાન' જેવાં સાપ્તાહિકો કરી રહ્યાં છે એમ જણાવી કેટલીક કૃતિઓમાં રિપોર્તાજથી મોન્તાજ સુધીની ગતિ જોઈ શકાય છે. એને

એતદ્

સુચિહ્ન ગણ્યું. આ પરિસંવાદમાં કુમારપાળ દેસાઈ, યાસીન દલાલ, યશવન્ત મહેતા વગેરેએ ભાગ લીધો.

પરિષદની ઉદ્‌ઘાટન બેઠકમાં સ્ટેજ પર દેખાયેલા સાહિત્યકારોમાંના કેટલાક પછીની બેઠકોમાં કેમ નહીં દેખાયા હોય? મંડપમાં બેસી અન્યને સાંભળવા તેઓ ટેવાયા નથી એમ માનવું?

*   *

પરિષદના મંચ પાછળ, પડદા પર, ભૂરા રંગના કપડા પર જાડા નાના-મોટા અક્ષરોમાં નિમંત્રક સંસ્થા, પરિષદના અધિવેશનની વીગત ઉપરાન્ત 'ઉમાશંકર નગર', 'રાષ્ટ્રીય શાયર ઝવેરચંદ મેઘાણી રંગમંચ' — આ સર્વ વિગતોને એક સાથે રજૂ કરતું ભદ્દું બેનર આયોજકોની કલાદૃષ્ટિ–વિહીનતાની ચાડી ખાતું હતું. પરિષદ માટે મધરાતે કે પરોઢિયે આવનાર પ્રતિનિધિઓને બસ સ્ટેન્ડ પર કે રેલવે સ્ટેશને માર્ગદર્શન આપનાર કોઈ હાજર નહોતું એ ઠીક, પણ રાત્રિની મુસાફરી કરીને આવેલાઓને ક્યાં ઊતરવું. ખાલી રૂમમાં ગાદી ક્યાંથી મેળવવી એ અંગે પણ સૂચનો કરનાર કોઈ હાજર નહોતું. કાર્યાલયનું બોર્ડ હતું ત્યાં તાળા સિવાય કોઈ નહોતું. આયોજકોની આ પ્રકારની બેદરકારી તેમના અવિવેકને જ પ્રગટ કરતી હતી.

પરિષદના સ્થળને સદ્‌ગત સાહિત્યકારના નામ સાથે સાંકળી નગર તરીકે ઓળખાવવું, રંગમંચ તથા પ્રવેશદ્વારો સાથે સાહિત્યકારોનાં નામ જોડાવાની પ્રથા લાગણીવેડા જેવી લાગે છે. જો આ પ્રથા પાંચ—પચીસ વરસ ચાલુ રહે તો મંડપમાંની ખુરશીઓ સાથે પણ સાહિત્યકારોનાં નામ જોડવાનું થાય તો આશ્ચર્ય નહીં.

સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશનમાં એક સુખદ ઘટનાના સાક્ષી બનવાનું થયું. એ માટે અમદાવાદની વિદ્યાનગર હાઈસ્કૂલના કલામર્મજ્ઞ હિમ્મત કપાસી અધિકારી છે. એમણે તેમની શાળાના પાંચેક સાહિત્યરસિક વિદ્યાર્થીઓ તથા બે શિક્ષિકાઓને સાહિત્યકારો તથા સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશનના પ્રત્યક્ષ પરિચય માટે મોકલ્યા એ ઘટના સ્વયં નોંધપાત્ર છે. સાહિત્યકારો લોકાભિમુખ થાય અને જે પરિણામ આવે એના કરતાં કદાચ વધુ સારું પરિણામ શિક્ષકો, વિદ્યાર્થીઓ અને સમાજ આ રીતે સાહિત્યાભિમુખ થાય તો આવે. પણ ગુજરાતમાં વિદ્યાનગર જેવી શાળાઓ, મહાશાળાઓ કેટલી? અને હિમ્મત કપાસી જેવા આચાર્યો કેટલા? હા, વડોદરાથી પણ બી.એ.એમ.એ.ના વિદ્યાર્થીઓ આવ્યા હતા

પુરુરાજ જોષી
જયદેવ શુક્લ

અને છેલ્લે

ફરી એક વખત ગુજરાતી વિવેચન ઉપર પસ્તાળ પડી રહી છે. સાહિત્ય વિવેચનનો ઇતિહાસ જોઈશું તો આવી પસ્તાળ એક કરતાં વધારે વખત પડી છે. બ. ક. ઠાકોર, ઉમાશંકર જોશી અને સુરેશ જોષી–ત્રણે પેઢીઓના આ બળવાન પ્રતિનિધિઓએ ગુજરાતી વિવેચનની દરિદ્રતા વિશે અવારનવાર ઊહાપોહ કર્યો હતો. ઉમાશંકર જોશીએ ગુજરાતી કવિતાની અલ્પ સમૃદ્ધિ માટે ગુજરાતી વિવેચનને દોષિત ઠરાવ્યું ન હતું ? જમાનાઓથી આપણા કાનમાં ફૂંક મારી મારીને કહેવામાં આવે છે કે ગુજરાતી વિવેચન જો નિર્ભીક, તટસ્થ અને પ્રામાણિક બને તો ગુજરાતી સાહિત્યના ભવોભવ સુધરી જાય. પણ એવા નિર્ભીક, તટસ્થ અને પ્રામાણિક વિવેચકોના ગુજરાતે જે હાલહવાલ કર્યા છે તે જરા ફુરસદ હોય તો જહાંગીર સંજાણા, ભૃગુરાય અંજારિયા, વિશ્વનાથ ભટ્ટ, વિજયરાય વૈદ્ય – જેવાઓને જઈને પૂછવા જેવું છે. ગુણગ્રાહકતા, મધુદર્શિતાનો મોટો ઉપાડો આપણે તો લઈને બેઠા છીએ. જો માંહ્યલો થોડો ઘણો સળવળ્યા કરે તો મણમણમણ રટ્યા કરવું અથવા સાતે દિવસ મૌનવ્રત પાળી રાખવું. એક વાસ્તવિકતા તરીકે સ્વીકારી લેવું જોઈએ કે આ જાહેરખબરિયા જમાનામાં, વ્યાપારીકરણની આબોહવામાં અને મારી દીકરી તારે ત્યાં અને તારી દીકરી મારે ત્યાં એવાં સેખાં ચાલ્યાં કરતાં હોય ત્યાં વિવેચન એક સગવડિયા સાધનથી વિશેષ કશું રહ્યું નથી. આ સાધનનો ઉપયોગ તક મળતાંવેંત સૌ કોઈએ કરી લીધો છે–જરાય શરમસંકોચ વિના. આવા સંજોગોમાં સૌથી વધારે તો જાતતપાસ આદરવી જોઈએ – તહોમતનામું આપણે આપણી સામે રજૂ કરવું જોઈએ.

આ આરોપનામાનો એક મહત્ત્વનો મુદ્દો એ હોઈ શકે અને હોવો જોઈએ કે ગુજરાતી વિવેચને સમકાલીન સાહિત્યની ઉપેક્ષા કરી છે. આ આક્ષેપ આપણાં

જમાનામાં જ થયો છે એવું પણ નથી. જાણી કરીને વિવેચન આવી ઉપેક્ષા કરે છે એવો અનુદાર આક્ષેપ ન કરીએ. કદાચ વિવેચકને અતિ પ્રશંસાનો કે અતિશય ટીકાનો ડર લાગે છે, એ સાત ગળણે ગાળીને પાણી પીવા માગે છે. આ કે તે જૂથનો પ્રચારક બની જશે એમ તેને લાગે છે. પણ આવા સાચા કે કાલ્પનિક ભયને ખંખેરી નાખીને થોડાં જોખમો ઉઠાવવાં પડે – કદાચ ખોટાં મૂલ્યાંકનો કરી બેસીએ, ભવિષ્યમાં ખોટા પુરવાર થઈએ ત્યારે કાન પકડવાની પૂરી તૈયારી સાથે. વિવેચકોનો એક વર્ગ ગુજરાતી સાહિત્ય સાથે, તેમાંય સર્જતા સાહિત્ય સાથે સંબંધ રાખતો નથી; એ ગુજરાતી સિવાયનું સર્જન વિવેચન ખૂબ જ ઉત્સાહથી વાંચે છે, તેમાંય ખાસ કરીને તો વિવેચન. ૧૯૮૨ના એક લેખમાં આ લખનારે ફરિયાદ કરી હતી: 'સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિને સાડા ત્રણ દાયકા વીતી ગયા ગણ વૈચારિક પરતંત્રતા એવી જ છે. જ્યાં સુધી આ પરતંત્રતા દૂર કરીને આપણે આપણો સંદર્ભ ઊભો ન કરીએ ત્યાં સુધી પગ પર ઊભા રહી ન શકાય. આપણી પાસે જે સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ છે, જે કળા – સાહિત્ય છે તેને સંબંધિત વિવેચન પણ હોવું જોઈએ. સાહિત્યના કોઈ પણ વાદને સ્વીકારી શકાય પણ એનો કોઈક સંદર્ભ આપણા પોતાના સાહિત્યજગત સાથે હોવો ઘટે. બીજી રીતે કહીએ તો આપણા સર્જનને મૂલવવાનાં ધોરણો જ્યારે પરાઈ સંસ્કૃતિમાંથી લાવીએ ત્યારે તેમનો ઉપયોગ કરતી વખતે ઘણી સાવધાની રાખવી પડે' પણ પોતીકા સન્દર્ભોના આગ્રહનું એક આત્યંતિક પરિણામ એ આવે કે આપણે બહારનું કશું જ વાંચતા વિચારતા બંધ થઈ જઈએ – અંગ્રેજી કે સંસ્કૃત વાંચવાની – સમજવાની આપણી અશક્તિ તો પોતીકા સંદર્ભો તરફ આપણને પ્રેરતી નથી એવો એક કડવો તીખો પ્રશ્ન દર્પણરાયને પૂછવા જેવો છે. આપણી દીવાલો સાંકડી ને સાંકડી કરતા જઈએ છીએ, આવી પડે તો જ વાંચવું નહીંતર ઉત્તમોત્તમ હોય તો પણ એને અસ્પૃશ્ય જ રાખવાની પરંપરા વારસામાં મળી છે, ધીમે ધીમે આપણા જૂથ સિવાયનું વાંચવું નહીં, બીજાઓ જણે તે તો સાવરણી ને સૂંથિયાં – આપણે દર વખતે બત્રીસ લક્ષણાને જ જણીએ છીએ. એમ માનવું અને છાપરે ચઢીને મનાવવું. એક જમાનામાં લાલા લજપતરાયે આપેલા સૂત્ર 'જે આપણી સાથે નથી તે આપણી સામે છે.' – ને ધ્રુવમંત્ર તરીકે સ્થાપી દેવું. હવે આ ખેલને કયા નામે ઓળખાવી શકાય ?

પણ સમકાલીનોની ઉપેક્ષા શું વિવેચને આપણે માનીએ છીએ તેટલી કરી છે? એક સ્થૂળ તપાસ પણ કરવા જેવી છે. પ્રમોદકુમાર પટેલ, રાધેશ્યામ

શર્મા, ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા અને સુમન શાહ – આ ચાર વિવેચકોના લેખોની યાદી તપાસો–

શું આ લોકોએ કાળજયેષ્ઠો વિશે જ લખ્યા કર્યું છે? ઊલટું રાધેશ્યામ શર્મા જેવા તો લગરીક વધારે ઉદાર બનીને સરજાતા સાહિત્ય વિશે લખ્યા જ કરે છે જેનાથી છંછેડાઈને સુમન શાહને ફરિયાદ કરવી પડી છે કે 'વિવેચનપ્રવૃત્તિને લગામ કરવી આલાભાઈ માલાભાઈ માટે ન વાપરવી.' હવે સર્જાતા સાહિત્ય પ્રત્યે સંવેદનશીલ બનવા માગતી – વિવેચનાને ઉદ્દંડ બનીને ફગાવવી હોય તો ફગાવી શકાય. 'અમારે વિવેચનની પડી જ નથી.' એવું બોલવા માટેનું કૌવત આપણી વાણીમાં નહીં આપણી સર્જનપ્રવૃત્તિમાં હોવું જોઈએ. બાકી અમારી પેઢીએ આગલી પેઢી કરતાં ચઢિયાતું સર્જન કર્યું છે એમ બોલવાથી તો શું નીપજી આવવાનું છે? આપણી સર્જનાત્મકતાને કુંઠિત કરે છે આત્મરતિ. એ આત્મરતિ આપણને પ્રભાવવાદી વિવેચનાની અતિ સ્થૂળ ભૂમિકાએ પહોંચાડી દે છે. આપણી કૃતિઓની, આપણા મિત્રોની કૃતિઓની બંદીજનોની જેમ પ્રશંસા લલકારીએ છીએ. પણ જ્યારે પેલો વિવેચક આ સમકાલીન કૃતિઓ માટે બોલી પડશે કે 'એકથી વધુ રચનાઓમાં આપણી પ્રાદેશિક બોલીઓનું માધ્યમ, કે વસ્તુ, આવી કશીક પ્રતિ-ક્રિયાના ધક્કાથી પ્રવેશ્યું લાગે છે. તેથી તેમાં સહજતા સાથે આયાસ, બનાવટ છે. તળના નામે અને નિમિત્તે તેમાં પ્રત્યારોપણ અને અતિશયતા જેવાં પ્રદર્શનખોર વલણો પણ પ્રગટ્યાં છે.' તો આપણે એ કહેનારની એટલે કે સુમન શાહની કલમ આંચકી લેવા શું બાંયો ચઢાવીશું?

સમકાલીન સાહિત્યિક સંદર્ભોને ઉવેખનારી વિવેચના તો અલ્પજીવી પુરવાર થવાની પણ એ વિવેચનાએ આપણને અનુકૂળ પ્રતિભાવો જ આપવા જોઈએ એવી પેલી જહાલવાદી ધમકી આપીને શું આપણે વિવેચનાને પાણીપાતળી બનાવી મૂકવા માગીએ છીએ? એનું પરિણામ શું આવી રહ્યું છે તે પણ જોવા જેવું છે. આપણા ગુણ અને બીજાઓના દોષ જોવા માટે ઇલેક્ટ્રૉનિક માઈક્રૉસ્કોપનો ઉપયોગ વધી રહ્યો છે, સાચું પૂછો તો ઘણી વાર વિશ્વસનીય વિવેચન લિખિત સ્વરૂપે નહીં પણ મૌખિક સ્વરૂપ થતું હોય છે. અને એ મૌખિક સ્વરૂપનું વિવેચન લિખિત સ્વરૂપે થાય તો ભલભલાને કુઠારાઘાત અનુભવવાનો વારો આવે.

તો આ પરિસ્થિતિ સરજાઈ નથી. અન્ય ભાષા સાહિત્યમાં પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિની તુલનાએ આપણી સ્થિતિ બહુ સારી કહી શકાય. પાશ્ચાત્ય જગતમાં

પ્રકાશન ક્ષેત્ર પ્રવેશેલી વ્યાવસાયિક સ્પર્ધાઓનો ભોગ હજુ આપણો લેખક બન્યો નથી. પણ આનાથી હરખાઈ ઊઠવા જેવું નથી. આ આત્મતુષ્ટિ ભવિષ્યમાં ભારે વેર લેશે. એટલે એમાં રાચવાને બદલે આપણે આપણી રીતે જ કશું સંગીન કરવું પડશે. સાહિત્ય સંસ્થાઓ, અન્ય પ્રયોજનોથી કરવામાં આવતા પરિસંવાદો, ભાષણબાજીઓ શંકાસ્પદ બનવા માંડ્યા છે. બધી જ સાહિત્ય સંસ્થાઓમાં અગ્રિમ ગણાતી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના રાજકોટ સંમેલન વખતનાં મુદ્રિત વક્તવ્યો વાંચી જુઓ. એક માત્ર પ્રમોદકુમાર પટેલ સિવાય સૌ કોઈએ નરી વેઠ ઉતારી છે. આપણી વિદ્વત્તાનું કેટલું બધું અંતઃપતન થયું છે એનો ખ્યાલ આવતાં હવે કમકમાં ઊપજે છે.

પણ માત્ર ફરિયાદો કરવાથી કશું વળતું નથી. સર્જાતા સાહિત્ય વિશે—મોટે ભાગે તો એને વાંચ્યા વિના મોઘમભાવે લખ્યા કરવાની આદતમાંથી છૂટીને કશુંક સંગીન કરી બતાવવું પડે. આ સંગીનતા શાસ્ત્રાર્થથી તો આવવાની નથી. બહુ મોટી મોટી, અટપટી સિદ્ધાન્ત ચર્ચાઓના મહાસાગર.ને તળે ઉપર કરી નાખવાને બદલે કૃતિના એક સાચા ભાવક તરીકે કારકિર્દી પૂરી થઈ જાય તો ય બસ. આવા સાચા ભાવક તરીકે જ્યારે કૃતિસન્મુખ થતાં જઈશું ત્યારે નવાં પદાર્પણોની ઘટનાઓની ઝાંખી પણ આપણને થવા માંડશે. એ વાત સાચી કે ક્યારેક તો નવાં પદાર્પણો પેઢીએ પેઢીએ પણ ન થાય, તો દાયકાની વાત ક્યાં કરવી. આમ છતાં દરેક દાયકો પૂરો થાય ત્યારે આપણી સાહિત્યિક પ્રાપ્તિઓ અને અપ્રાપ્તિઓનું શક્ય તેટલું સ્વચ્છ, સમતોલ ચિત્ર આંકવાનો પ્રયત્ન આવા કેટલાક ભાવકોએ સાથે મળીને કરવો જોઈએ. આમાંથી જ જે તે દાયકાની મહત્ત્વપૂર્ણ રચનાઓની એક કામચલાઉ યાદી પણ તૈયાર થતી આવશે. જો આપણે સાવધ નહીં હોઈએ તો તકલાદી રચનાઓ કોશકારો, સંપાદકો, ઇતિહાસકારોની આંખોમાં વસવા માંડશે. એવી રચનાઓ સાચી રચનાઓ કરતાં ય વધારે આકર્ષક હોવાનાં લાખ નખરાં ભલે કરે, ભલે મુગ્ધજનો એનો ભોગ બને; એમની રુચિનું ઘડતર આવાં ફટકિયાં મોતી વડે ભલે થાય. કાળની એક થપાટમાં એવું બધું ક્યાંનું ક્યાં ફેંકાઈ જશે જેના અસ્મિભૂત અવશેષોને ભાવિ પેઢી કુતૂહલ ખાતર પણ સંઘરવા તૈયાર નહીં થાય, અને ભાવિ પેઢી એમ નહીં કહે કે અમારા પુરોગામીઓ તો નિઃસત્ત્વ હતા, વિવેચકોએ એમને ખોટી રીતે ચગાવ્યા હતા?

૧૧–૧–૯૦

—શિરીષ પંચાલ

'વિરહરાત ! નીંદ ક્યહીં ?'
મિલનરાત ! નીંદ અહીં ?'
આમ ટળી, એમ ટળી
નીંદ ખોળું વળી વળી.

'સિદ્ધહેમ–શબ્દાનુશાસન'માંથી – અનુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશનકેન્દ્રનાં નવાં પ્રકાશનો

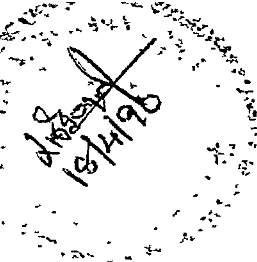
ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર તરફથી ૧૯૯૦માં 'રવીન્દ્રપર્વ' અને 'સુરેશ જોષી સંચય' પ્રગટ થશે.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના એક ઉત્તમ અનુવાદક તરીકે સુરેશ જોષી જાણીતા છે. ૧૯૪૮માં 'વાણી'ના 'રવીન્દ્રસ્મૃતિ પર્વ' નામે પ્રગટ થયેલા વિશેષાંક વિશે વીરેન્દ્રકુમાર જૈને લખ્યું હતું કે 'કદાચ જગતની બીજી કોઈ પણ ભાષામાં રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનો આવો અનુવાદ શક્ય નથી.' સુરેશ જોષીએ રવીન્દ્રનાથની જે રચનાઓના અનુવાદ કર્યા છે અને રવીન્દ્રસાહિત્ય વિશે જે લખ્યું છે તે બધાનો સંગ્રહ આ ગ્રંથમાં કરવામાં આવશે.

સુરેશ જોષીની બહુમુખી પ્રતિભાનો ખ્યાલ મળી રહે એટલા માટે તેમના સમગ્ર સર્જન વિવેચનમાંથી પ્રતિનિધિરૂપ રચનાઓ 'સુરેશ જોષી સંચય'માં સમાવાશે. આ ગ્રંથનું સંપાદન શિરીષ પંચાલ અને જયંત પારેખ કરશે.

આ બંને ગ્રંથો ડિમાઈ સાઈઝમાં નેચરલ શેડના કાગળમાં પ્રગટ થશે. દરેકની પૃષ્ઠ સંખ્યા આશરે ત્રણસો હશે. આ ગ્રંથો ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટ પડતર કિંમતે વાચકો સુધી પહોંચાડવા માગે છે. જે મિત્રો આ ગ્રંથો ખરીદવા માગતા હોય તેઓ અગાઉથી માત્ર ઓર્ડર નોંધાવે. અગાઉથી જેમના ઓર્ડર આવી ગયા હશે તેમને ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટ છાપેલી કિંમતના ચાળીસ ટકા વળતરથી આ ગ્રંથો મોકલશે.

૧૯૯૧ના વર્ષે ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટ તરફથી ગુજરાતી સાહિત્યના સંચયો પ્રગટ કરવામાં આવશે જેની વિગતો હવે પછી જાહેર કરીશું.



એતદ્

વર્ષ : ૧૦ અંક ૪ : ઑક્ટોબર–ડિસેમ્બર ૧૯૮૯

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૨
વર્ષ ૧૦ અંક ૪ ઑક્ટોબર–ડિસેમ્બર, ૧૯૮૯

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/–
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૭૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુજ મુંબઈ–૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ–૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા–૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૧૦ અંક ૪ : ઑક્ટોબર–ડિસેમ્બર ૧૯૮૯

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ. જયન્ત પારેખ. રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

કાનજી પટેલ

કા કહે

: મેઘરાજા, વાત કહો ને :
મેઘકહે : ત્યારે હું અષાઢી હતો :
: તો આજે અષાઢી થાઓ :
: આપણે વરસીને તળેટીમાં ઊતર્યાં.
અંધારઊજેહમાં ઓગળી
જઈ પહોંચ્યાં
તળના તળમાં
ને થયાં ઊસ :
: મેઘાજી, આ તો બધું એકંદર.
કેટલીય વાર આ વાત પાઠફેરે સાંભળી છે.
ક્યારે ક્યારે, કહું ?
જ્યારે પટ પર ઉલ્કાઓ ખાબકી,
ખાણોમાં ઊતરીને પવન જંપી ગયો,
મોંહું ય ન સૂઝે એવા વનમાં ટપક્યું
ચમક્યું ભમરાળ મધ.
તળ પર ભાંગ્યા ઢેકે
મરડાય રંટાય
અડવડ અખશર મંક માપે
જોજન ઊંડાં પહોળાં ખારઊસ ને પાણીનાં છેટાં.
વરાળના ફેર એની જણનારીથી.

વરાળથી વરાળનાં છેટાં
એટલા જુગનાં
જેટલાં મલક આખામાં પીપળપાન.
કાળજાં દવડાયેલાં.
વળી પાણીમાં ન માય એટલાં ખારઊસ
જળમાં વાડવ
તળેથી ઉપર મોંડ ખદખદ
ખારા કપાળ ને આંખો તીખી.
જળથી, છેટાં તે કંઈ ઓછાં ?
માયાવી અસ્તર પર મંડાડા મેઘધનુષી
મંક બધા રંક
સકલ વાચ્ય અવાચ્ય.:

: મેઘજી, આ તો વાત
અમે જ અમારી માંડી :
મેઘજી ચળ્યા
ને મુશળે ઊતર્યાં
અમારા છેડા મુશળ તળે એક.
ખાર ઊસના ઘમસાણ વચ્ચ
અમે એક આંખ.

આંખ કહે : :
કહે : :
: કો કહે ?

ઇન્દુ ગોસ્વામી

ચાર કાવ્યો

અક્ષરવાસને આરે

સરેરાશ છું
સામદામ દંડભેદ છું
મોંનું ભર્યું ભર્યું એક નામ મગ થઈને ફરું છું
બોલવા કરું તો અખડજંતર બખડજંતર
ને
મૂંગો મરતાં
અહો બત્ કિમ્ આશ્ચર્યમ્
સાંગોપાંગ
હું માણસ લ્યો કોઈ માણસ મનગંધીલો

અક્ષરવાસને આરે
દધિચી ઋષિનું હાડકુંય
શોધ્યું જડતું નથી ત્યારે
આમ
છંદે ચડી ગયેલી મારી કવિતાને
આ શબ્દ-લયના લથબથ માંસલ ટુકડા
કોણ
ક્યાંથી
ચ્યમ દે કે છે

હા
પંખીની અવેજીમાં
પોતાની જાંઘ ચીરીને
મહારાજા શિબિએ છેવટે જાત ફેંકીને
ન્યાયને ત્રાજવે એક વાર
તોળ્યો હતો શબ્દ ભારોભાર
અને એ અવસરે પણ
કશુંક
ખૂટવાની અણિ પર હતું મારી કવિતામાં
હાજરાહજૂર મારી ચિરકાલીન ભ્રાન્તિમાં
ક્ષણક્ષણ પ્રતિક્ષણ તોળાતા
મારા આ હોલો ફૂહેતાં હોલોનેસમાં

કીમિયાગર છું
છતાં કોઈ કરતાં કોઈ કીમિયાને
કમાલ કરી શકું તેમ નથી
વાસ્તવમાં
અર્જુન આંખમાં દીઠાના દેવનો
સંકેત જો હો તે

પણ મારા આ
સેભાગુ લોહીમાં
મોક્ષ નામની પ્રક્રિયા જ અટકી પડી છે આજકાલ
તે બોલતી બત્રીસીનું
ટુકડે ટુકડે ત્રેપન ધૂણતી કાળજીભીનું
કંઈ મારણતારણ ?

વાસ્તવિકતા, હું તને ચાહું છું

મેરા જૂતા હૈ જાપાની
એક સંસ્કૃતિ દૂજી સંસ્કૃતિને
ખો આપી ચૂકી છે ત્યારે
અભયારણ્ય અભયારણ્યની જપમાળા
કંઠમાળા

સૂર્યમાળા
મારે ફગાવી દેવી જોઈએ અ-સૂર્યલોકમાં
અંધકાર શાશ્વત છે આમ પણ
મારી મા-જણી નાભિમાં
પલટાતે પાંદડે
મેં ક્યારેય કરી નથી પીછેહટ

જેવું છે તેવું
ક્યારેક કાદવિયું તો ક્વચિત્ કમળગંધી
મેં ઓઢી-પહેરી લીધું છે મન
દિશાએ અને શૂન્યે કરીને હું
સહસ્રમુખી છું જન્મજાત

તો પછી
તડામાર તૈયારી સાથે
ભલે ઊઘડતી ભોગળ :
  પલટા બહારનો પલટો
  છલાંગ ઉપરવટની છલાંગ
  દેશકાળ ફાડીને કોળી ઊઠતો શબ્દ : અશ્વત્થ

—વાસ્તવિકતા
તને હું ચાહું છું ને ધિક્કારું છું
પુનરપિ
એનું એ જ ગીત-લય-તાલ
છંદ-છૂટ-છેક્કા

બટ વેટ નેકસ્ટ
મેદાન પછી મેદાન પછી મેદાન
હિમ પછી હીમ પછી હિમ્

હાંફીને હડફો થઈ ચૂકેલ
મારા આ શ્વાસ
  સારે જહાઁ સે અચ્છા હિન્દોસ્તાં હમારાને
કવિતાનો કાન માની બેઠા છે

તે ક્ષણુ મૂલના છેદનમાંથી તાકતાં
સંભળાય છે અને કશુંય નથી સંભળાતું
આંદોલાય છે
ધકેલાય છે
ઘરબાય છે
અને રાખ્ખોટા નથી સળવળતું

કેવળ
માણુસની અંદર પડેલો એક માણુસ
નામે લંગોટિયો નન્કલંક
મનોમન
શબ્દાય છે અર્થાય છે બલાય છે :
વાસ્તવિકતા
હું તને ધિક્કારું છું ને ચાહું છું

સમયચક્રને પાંદડે

પુષ્પવતી થવાના કોડ
હજુય છે કાકવંધ્યાને :
મારી કવિતાને

હજુય છે
પૃથ્વી નામે કોઈ છંદ છોડ વા છોડ વસંતતિલકા
મારા મરુભૂમિ મન વિશે

અદ્યાપિપર્યંત અડાબીડ
હું તાકું છું ઈદમ્
ને
નીકળે છે તૃતીયમ્

મા ફલેષુ કદાચન
કદાચ
મારું કલ્પવૃક્ષ છે એકમેવ કાવ્ય છે ધ્રુવપદ છે
આમપણુ
બોલતી-ચાલતી

ઊડતી-ગાતી
જે સામેથી મળી આવે છે, સળંગ, સ્વપ્નગંધી
એ મા-જણી મથામણ સ્તો છે : મોરી
સબસે ઊંચી પ્રેમસગાઈ
સમયચક્રને પાંદડે
વેરણછેરણ હું
ગોતું છું ટગલી ડાળ જડમૂળથી

કુતૂહલ આશ્ચર્ય વિસ્મયને નાતે
આપણે તો
ઊગવું
ઊઘડવું
ને
ઊફરું થઈ ચલતી પકડવી
પણ મારું આ અડધી કાઠી અસ્તિત્વ
જ્યારથી
અધવચ્ચ ફરકી બેઠું છે :
પત્રમ્ પુષ્પમ્ સપનું મારું
સામે ઘર જઈ બેઠું છે

ઉઘાડી આંખે
કર્તા કર્મ ક્રિયાપદની બહાર
હવે
હું જ યક્ષ છું ને પ્રશ્ન પણ

છોડાફાડ શ્વાસની આંગળીએ કહું તો
વાટીઘૂંટીને ભરી વાડકી
અંતરછાલ છું ઊર્ધ્વમૂલની

વળી વળીને
બહુ બહુ તો હું નખશિખ

ભોંયસૂંઘતી ભાષા હોઈ શકું
મારે બોલે મન પાકે વા મોતી :
જીવ મૂકીને જાણનારીને તો
બંને આંખો સરખી /

એસી તૈસીની આરપાર

તોપણ અને તોપણ
મારા હોવા ન હોવાનું એક માત્ર હથિયાર
હારાકીરી છે
હરિ ૐ તત્ સત્ છે

ઊલટભેર શ્વાસભેર
જેનું હું ગીત ગાઉં છું ઊંચી ટેકરીઓ પરથી છલાંગભેર
તે આમ તો
ઊગતા સૂર્યનો દેશ છે
વાગર્થિવ સમ્પૃક્તૌ
જગતઃ પિતરૌ છે
હિરણ્યગર્ભ હાયકૂ છે વિસુવિયસની દિશામાં

સ્ફોટ શબ્દના અંતરાલ વિશે
શી ખબર
મારે શું લેવું છે લાવા છે અલિફ-લયલા છે
કે
ફુરચા ઊડ્યા સિવાય
ભીતરની ભાષા
ભોંયચકરી થતી જ નથી

રચાતી નથી કેમે કરી
ધૂળધુમાડો પથ્થર થઈને ઋચા માણસવરણી

ત્યાં
ફળફળતો ફંગોળાતો હું
જે નિરાકાર પર ઊભો છું અ-શબ્દ
તે પાતાળ પણ પ્રવાહી છે એકદમ

મારી કને
વિકલ્પ નામનું કોઈ ગનાન વિ-ગનાન નથી
જનમથી નથી
નથી તોપના મોંમાં ઈંડું મૂકીને
ઈશ્વર ઉછેરવા જેવી સભાનતા
છે કેવળ
ઐસીતૈસીની આરપાર નીકળી પડતો
ભૂગર્ભ છૂટચો ભ

અણુઅણુનું વિઘટન
અભિપ્રેત છે મને અસ્તિત્વવાદી
અમાં
ક્ષમાં
રમાં

પણ ભચકી ચાલમાં
ક્યાંનો ક્યાં ગોથાં ખાય છે
મારો અક્ષરપુરુષોત્તમી અ

બીફોર ધ ટાઈમ
મને અડકવા માંડી છે ક્યાંકથી
એકવીસમી સદીની ગંધ

દૂરગામી દૂરગામી ઓ...
મને-તમને-કોઈનેય સંભળાય છે કશુંય

મારું નામ-ઠામ-ઠેકાણું
ફેરવી નાખ્યું છે મેં હવે
હુમા પક્ષીની હોડમાં

રજની મહેતા

હવેલી

માંડ માંડ આંખ મળી હતી, ઘરનાં તો મારા નિર્ણયથી દુઃખી જ થવાનાં હતાં અને તેમાંય મારા બાપુજી તો ખાસ. એ ચિંતાએ પણ મને મોડી રાત સુધી જંપવા દીધો ન હતો. ઊંઘ નહીં જ આવે એમ માનીને આરામખુરશીમાં જ બેઠા બેઠા પગ લાંબા કર્યા હતા. વચ્ચે વચ્ચે વીજળીઓના ઝબકાર દેખાતા હતા. એ જોતાં જોતાં જ આંખો મીંચાઈ ગઈ હશે. એકાએક મારી આંખ ખૂલી ગઈ, પહેલાં તો મને બરાબર ખ્યાલ ન આવ્યો. બહાર વરસાદ પડતો હતો એટલે સંભળાયું નહીં. ગઈ કાલે મોડી સાંજે પણ આવું જ થયેલું ને! મારે ઘેર વહેલાં પહોંચવું જ ન હતું, બધાના ગુસ્સાનો ભોગ બનવાનું હતું એટલે એ પળને જેટલી પાછી ઠેલી શકાય તેટલી ઠેલવા માગતો હતો. અને આવા વરસાદમાં વળી કયો રિક્ષાવાળો ટૂંકા અંતર માટે આવવા તૈયાર થાય? એટલે મેં તો ચાલવા જ માંડેલું. વરસાદ તો ધુવાનીમાં કોને ન ગમે પણ ભીંજાવાની મારી તૈયારી જરાય ન હતી. ચારપાંચ દિવસથી પડી રહેલા વરસાદે બધે કાદવ કાદવ કરી નાખ્યો હતો અને મારે એમાંથી રસ્તો કરીને ચાલવાનું હતું. જમીનથી અધ્ધર ચાલી શકાતું હોત તો કેટલું સારું એવો વિચાર પણ આવી ગયેલો. વાતાવરણમાં માત્ર વરસાદી ગંધ ન

હતી. એમાં બીજું બધું પણ ભળી ગયું હતું. રસ્તા ઉપર અવરજવર તો ચાલુ જ હતી એટલે માત્ર વરસાદનો અવાજ આવતો ન હતો. પાણીથી ભરેલાં ખાબોચિયાંમાંથી પસાર થતાં વાહનોનો અને તેમના દ્વારા ઊડતી છાલકોનો અવાજ, ઝાડ પર ઝીલાતા વરસાદનો અને પછી ઝાડ પરથી ટપકતાં પાણીનો અવાજ તથા મારા ચાલવાનો અવાજ–આટલા બધા અવાજોમાં બીજા કોઈ અવાજ આછાપાતળા પણ સંભળાય એવી શક્યતા જ ક્યાં હતી. ના–જરાય શક્યતા ન હતી, અને છતાં... અને છતાં મારે કાને એ અવાજ સંભળાયો હતો. એ શાનો હતો? મેં પાછા વળીને જોયું હતું. કોઈ કરતાં કોઈ ન હતું. વરસાદમાં બધું ઝાંખુંપાંખું દેખાતું હતું. પણ મને ચોક્કસ લાગેલું કે મારી પાછળ પાછળ કોઈ ચાલી રહ્યું છે. એ પગલાંનો અવાજ મને સ્પષ્ટ રીતે સંભળાતો હતો. વરસાદની ઝડીઓ પણ જેનાં પગલાંના અવાજને અસ્વસ્થ ન કરે એવું કોણ ચાલી રહ્યું હતું? અને કેટલો બધો લયબદ્ધ અવાજ? સાચું પુછાવો તો મને ભય લાગેલો. એટલે ઘેર જલદી જલદી પહોંચી જવાય તો સારું એમ માનીને મેં પગની ગતિ વધારી હતી. પણ જ્યાં હું ઉતાવળે પગે ચાલવા લાગ્યો ત્યાં તે પગલાં પણ ઉતાવળાં બન્યાં હતાં. મેં મારી જાતને મનાવી હતી કે આ તો ભ્રમણા છે ભ્રમણા. જે માનસિક યંત્રણામાંથી હું પસાર થઈ રહ્યો છું અને જે ભવિષ્યનો સામનો મારે કરવાનો છે તેને કારણે જ આવો આભાસ થયા કરતો હતો. એકાએક ત્યાં આકાશના એક છેડાથી બીજા છેડા સુધી વીજળી ચમકી ઊઠી હતી, થોડી વાર પછી થયેલા કડાકાએ મને ઠેઠ અંદર સુધી ધ્રુજાવી દીધો હતો. વીજળી મારા ઉપર તો નહિ પડે ને એવો નાનપણથી સેવેલો ભય મને બીવડાવવા લાગેલો. એ અવાજ, એ ભય હજુ તો શમ્યા ન હતા અને ત્યાં મારે કાને અવાજ પડચો હતો 'પ્રવીણ–ઓ પ્રવીણ'. આવા તોફાની વાતાવરણમાં મને બોલાવવા કોણ નવરું હતું? ના–ના. કોઈ નથી. એવા વરસાદમાં મને આમ લાડ કરીને તે વળી કોણ બોલાવે? મેં જરા વધારે ઝડપથી ચાલવા માંડચું હતું. પણ ફરી પેલાં પગલાં અને ફરી એ જ અવાજ! 'દીકરા પ્રવીણ–ઓ દીકરા પ્રવીણ.' પ્રાચીનયુગના અવશેષો શોધવા માટે ખોદકામ કરતા હોઈએ અને અમૂલ્ય ખજાનો મળી જાય – વાસણની ઠીંકરીઓ, રમકડાના હાથીઘોડાના તૂટેલા પગ, ચપ્પાનો હાથો, સ્ત્રીઓનાં આભૂષણો અને એમ કરતાં કરતાં લુપ્ત થઈ ગયેલું એક આખું નગર આળસ મરડીને જાણે તમારી આગળ બેઠું થઈ ગયું હોય પછી તો એ નગર અને એનો ભૂતકાળ તમારો પીછો જ ન છોડે, ઊઠતાં બેસતાં

વાંચતા વિચારતા એ જ ભૂતકાળ ઝળુંબ્યા કરે – બરાબર એવી જ રીતે એ અવાજ ત્યારે મારી પાછળ પડી ગયેલો મેં અનુભવ્યો હતો. હા–મને પછી તરત યાદ આવી ગયું – એ અવાજ, એ લહેકો, એ લાડ તો વૈકુંઠકાકા સિવાય કોઈના નહીં. મેં પાછા વળીને જોયું હતું. મારી આંખો મને છેતરતી તો નહોતી ને? એ જ જરા ઝૂકેલો દેહ, એ જ લાકડી, એવા જ ઝભ્ભો ધોતિયું. ચહેરો બરાબર દેખાતો ન હતો પણ એ જોવાની જરૂર ક્યાં હતી? એ તો તરત ઓળખાઈ જાય એવા હતા. મને કમકમાં આવી ગયાં. મારી જીભ સાવ સુકાઈ ગઈ હતી. વરસાદનાં પાણી ઝીલવા મેં જરા મોં ઊંચે કરીને પહોળું કર્યું હતું. જીભ પર થોડા છાંટા ઝીલીને મેં ફરી એક નજર પાછળ કરી લીધી. પણ વૈકુંઠકાકા હોય જ કેવી રીતે? મારી આંખો મને છેતરતી જ હોવી જોઈએ. શું કરવું એની સમજ પડતી ન હતી. જરા હિંમત એકઠી કરી, તોય કેટલો બધો ગભરાટ અનુભવેલો, વરસાદને કારણે ઠંડક હતી તોય પસીનો પસીનો થઈ ગયો હતો. જેમ તેમ કરીને પાસે ગયો અને જોયું તો કોઈ ન હતું. માત્ર ભ્રમણા. તો શું મેં જે અવાજ સાંભળેલો તે ભ્રમણા? વરસાદ, વીજળી અને પવને ઊભી કરેલી ભ્રમણા? હું ફરી ધ્રૂજી ઊઠ્યો હતો. કારણ કે વૈકુંઠકાકાના મૃત્યુને તો બે વરસ થઈ ગયાં હતાં.

શું ગઈ કાલની જેમ મારે આજે પણ એવી જ ભ્રમણાના ભોગ બનવાનું હતું? આમ તો હું ખૂબ બહાદુર ગણાઉં છું. પુરાતત્વ વિભાગના સિનિયર વિદ્યાર્થીઓ તરીકે અમે સાઈટ પર જઈએ ત્યારે નિર્જન વિસ્તારોમાં તંબૂ તાણીને સૂવાની કે રાતે એકલપંડે પહેરો ભરવાની પણ મને બીક લાગતી ન હતી. કેટલાક ડરપોક વિદ્યાર્થીઓ વતી પણ હું પહેરો ભરી લેતો હતો. પણ આજે તો મને બીક જ લાગવા માંડી. આરામખુરશીમાંથી ઊભો થવા ગયો પણ મારાથી ઊભા થઈ ન શકાયું. ત્યાં ને ત્યાં જ બેસી રહ્યો. કાન માંડ્યા. હવે અવાજ સ્પષ્ટ આવતો હતો. નાગર નંદાજીના લાલ, નાગર નંદાજીના લાલ–રાસ રમંતા મારી નથણી ખોવાણી...આ અવાજ રેડિયોમાંથી તો નથી આવતો ને? કે પછી ટેપરેકોર્ડર ચાલે છે? ના–ના. એવું તો કશું નથી. એ ગીતની સાથે બીજા કેટલાક અવાજ પણ ભળી ગયેલા લાગ્યા, કોઈ ઉત્સવ પ્રસંગે બધા લોકો ભેગા થયા હોવા જોઈએ. મારા શરીરેથી પરસેવાના રેલા ઊતરવા લાગ્યા. મેં જરા ઉપર નજર કરી. પંખો બંધ હતો. હવે તો ઊઠવું જ પડશે અને એકાએક બીજા બધા અવાજ શમી ગયા. એક ઘુંટાયેલો, ઘેરો અવાજ સંભળાયો. એ ધીમે ધીમે નજીક આવતો હતો. મારા કાનને જ નહીં

પણ મારી સમગ્ર કાયાને એ સ્પર્શવા માગતો હતો. પેલા પરસેવાના રેલા જરા જરા સુકાવા લાગ્યા. એ અવાજ મને વીંઝણો ઢાળતો હતો. કશીક ઠંડક વરતાતી હતી. કોઈ જૂના મંદિરના ગભારામાં જઈ ચઢીએ કે જૈન મંદિરની આરસમઢેલી ફરસ પર ચાલતા હોઈએ ત્યારે આવી જ ઠંડક લાગે છે. પેલો અવાજ હવે એક દિશાએથી નહીં પણ ચારે બાજુથી સંભળાતો હતો; એ મને વીંટાયે જતો હતો, હું એના કોશેટામાં લપાયે જતો હતો. અવાજની બુલંદી મને આશ્ચર્યચકિત કરતી હતી. યદા યદા હિ ધર્મસ્ય ગ્લાનિર્ભવતિ ભારત– કાનમાં શંખ ફુંકાયે જતો હતો. અંદર ને અંદર પડઘા પડચે જતા હતા. એકાએક પડદો પડી ગયો–નર્યો સોપો. હું જાણે કોઈ જૂનાં સ્થાપત્ય જોવા માટે ગુફામાં ઊંડે સુધી પહોંચી ગયો હતો. અને મારા સાથીઓ મને મૂકીને જતા રહ્યા હતા. હું એકલો જોઈ રહ્યો હતો. હું શું જોતો હતો? ખોદકામ તો ક્યાં ચાલતું હતું? પણ જો ચાલતું હોય તો એકની ઉપર એક એવા બાઝી ગયેલા થર દૂર કરવા તમે એક થર ઉખેડો, બીજું થર ઉખેડો અને કશુંક તમને મળી જ આવે. એવી જ રીતે મારી સામે જે હતું તે બધું દૂર થઈ ગયું. મારી સામે જ–બરાબર સામે જ વૈકુંઠકાકા ઊભા હતા. ડાબા હાથમાં ઘંટડી, જમણા હાથમાં આરતી. ઘંટડીનો રણકાર અને આરતીનો સોનેરી પ્રકાશ. મારી સામે તો માત્ર વૈકુંઠકાકા જ હતા પણ તેમની સામે કૃષ્ણની મૂર્તિ હોવી જોઈએ. એ કાળી મૂર્તિ પર આરતીનો સોનેરી પ્રકાશ પડતો હશે કે વૈકુંઠકાકાના હૈયાનું પ્રતિબિંબ પ્રગટાવતી આંખોનો ઝળહળતો પ્રકાશ એ હું નક્કી કરી ન શક્યો. ચારેબાજુ પ્રકાશનાં મોજાં ઉછળતાં હતા, એમાં હું પણ ઉછળવા લાગ્યો, સામે હવે વૈકુંઠકાકા દેખાતા ન હતા. નર્યો પ્રકાશ અને એ પ્રકાશમાં ચમકતી હવેલી. બરાબર સ્પષ્ટ રીતે હવેલી મારી સામે હતી. એની મોહિની ધીમે ધીમે મારી આંખોમાં થઈને છેક પાની સુધી પહોંચી. ધીમે ધીમે ફરી મારી આંખો મીંચાઈ.

'હેઈસો–સંભાળજો, ધી...રે, ધીરે...આવવા દો–આવવા દેજો–એ...સંભાળજો આઘા ખસો...ધીરે ધીરે આવવા દો...આવવા દો...' આટલો બધો ઘોઘાટ ક્યાંથી? શું છે આ બધું? બારી આગળ આવીને ઊભો રહ્યો. જોઉં છું તો વીસપચીસ મજૂરો ભેગા થઈને વૈકુંઠકાકાની હવેલી ઉતારી રહ્યા છે. કોશકુહાડા ત્રિકમ પાવડા લઈને મંડી પડચા છે. નીચે કાટમાળના મોટા ને મોટા ઢગલા થઈ રહ્યા છે. જરા દૂર નજર કરી તો મારા બાપુજી, ભાઈ, સામાનો દીકરો જાતને સાચવતા ઊભા છે. તેમના મોં પર હરખ ઊછળી રહ્યો છે. મારા બાપુજી

મોટેથી બૂમો પાડે છે — જલદી કરો, જલદી કરો. અને ત્યાં મોટો કડાકો થયો. મોટો પાટડો ઉતારવા જતાં અડધી ભીંત તૂટી પડી, ચારે બાજુ ધૂળધૂળ. ખાસ્સી વારે ધૂળ શમી, જોયું તો એ બધા કાટમાળના ઢગલા ઉપર વૈકુંઠકાકા બેઠા છે અને નિરાંતે ભજન ગાય છે. તેમના ઉપર એક ગચિયું પડવા જતું હતું — મારા મોંમાંથી તરત ચીસ નીકળતાં નીકળતાં આંખ ખૂલી ગઈ. બહાર બધે અંધારું હતું. પંખાનો ફરફર અવાજ આવતો હતો. બીજો કોઈ કરતા કોઈ અવાજ ન હતો. થોડી નિરાંત અનુભવી. આંખો મીંચીને થોડી વાર એમ જ પડી રહ્યો; મારી બંધ આંખો આગળ એ હવેલી વિશાળ વટવૃક્ષમાં ફેરવાયેલી જોઈ. અનેક વડવાઈઓ દ્વારા કેટલા મોટા વિસ્તારની જમીનમાં એણે મૂળિયાં નાખ્યાં હતાં. કેટલી મોટી ઘટા ઊભી થઈ ગઈ હતી—દાયકાઓના દાયકાઓ એના થડનાં કુંડાળાઓમાં સમાઈ ગયા હતા પણ કુહાડાના એક ટાંચકે, કરવતના એક ઘસરકે બધું જ જાણે ઊતરડાઈ જવાનું હતું. મેં આંખો ખોલી નાખી. મનમાં કોઈ પણ જાતનો વહેમ ન રહે એટલા માટે ઊભો થયો. અને છજામાં આવીને મેં નજર કરી. સામે જ હવેલી ઊભી હતી; અડીખમ—ચૂપચાપ. અંદર જઈને બત્તી બુઝાવીને પાછો બહાર આવ્યો. થોડી વાર એમ જ ઊભો રહ્યો. હવે આંખોમાં જરાય ઊંઘ ન હતી. ગેલેરીમાં જ ખુરશી ખેંચી લાવ્યો. ઘડિયાળમાં જોયું તો ચાર વાગી ગયા હતા. વીજળીઓ તો હજુ પણ થયા જ કરતી હતી. અત્યારે પહેલી વાર આ હવેલી જોઈ રહ્યાની લાગણી થઈ. આ ત્રણ માળની હવેલી અને ચોતરફ ખુલ્લું મેદાન, રસ્તા પર પડતો બારેક ફૂટ ઊંચો, કોતરણીવાળો તોતિંગ દરવાજો. દરવાજાની બન્ને બાજુએ ઊભી કરેલી દ્વાર સુંદરીઓની પ્રતિમાઓ કોઈ અણઘડ કારીગરે ઊભી કરી દીધી હતી—પણ એ સિવાયનું બધું જ સરસ હતું. દરવાજો એની કોતરણી વડે ભવ્ય લાગતો હતો. દરવાજાને વીંધીને મારી નજર હવેલીના મુખ્ય દ્વાર પર ગઈ. અહીં કોતરણી વધારે ઝીણી હતી. લાકડું જાણે મીણમાં ફેરવાઈ ગયું હતું. એ દરવાજો તો બંધ હતો પણ તો પછી એના પહેલા માળે પરસાળમાં કોણ આંટા મારે છે? એ જ ધોતિયું અને એ જ જરાક વાંકી વળેલી કાયા. હાથમાં આરતીની થાળી અને આશકા આપવા નીકળ્યા છે. મારા હોઠ ફફડ્યા વિના રહી ન શક્યા—વૈકુંઠકાકા, વૈકુંઠકાકા. તેમના કાને મારો ફફડાટ પહોંચ્યો કે શું? પાછા ફરીને તેમણે મારી સામે જોયું એકીટશે જોયા જ કર્યું. આરતીના પ્રકાશમાં તેમનું મોં સ્પષ્ટ દેખાતું હતું. અણિયાળું નાક દીવાના પ્રકાશમાં ઝળહળતું હતું. અને ત્યાં પ્રકાશ થયો, વીજળીનો મોટો ચમકારો થયો.

એ ચમકારામાં આરતી, વૈકુંઠકાકા સાવ ઓગળી ગયા અને હવેલી, તેની પરસાળો, એનાં છાપરાં, તેના કોતરણીઓવાળા ઝરુખા સ્પષ્ટ નજરે ચઢયા.

આ કળાકારીગરી હતી ન હતી થઈ જવાની અણી પર હતી. વર્તમાનની એક જ ક્ષણ પેલા દીર્ઘ ભૂતકાળને જડમૂળમાંથી ઉખેડી નાખીને એના પર ઘાટઘૂટ વિનાના, સૌન્દર્યહીન નમૂનાને ગાદીએ બેસાડવા ચારે પગે થનગનતી ઊભી હતી. આ હવેલી અને એની કળાકારીગરી, વંશપરંપરાથી ચાલી આવેલું રાચરચીલું, મોટો જમણવાર કરી શકાય એટલાં બધાં વાસણો આ બધાંની કિંમત રૂપિયા પૈસામાં, ડૉલર અને સેન્ટમાં ખૂબ જ સરળતાથી રૂપાંતરિત થઈ જતી હતી. અને એમ રૂપાંતરિત કરતાં કરતાં ત્રીસપાંત્રીસ લાખ તો તરત ને તરત ઊભા થાય – ધીરજ રાખો અને જૂના જમાનાની ચીજવસ્તુઓ કસી કસીને તાવીતાવીને દેશવિદેશમાં વેચો તો પચાસેક લાખ હાથમાં રમતા થઈ જાય. દસ વરસમાં તો એ રૂપિયા સ્વર્ગના બધાં દ્વાર ફટાફટ કરતાં ખોલી આપે. એ રજતવર્ણી કે સુવર્ણવર્ણી દ્વારને માંજી માંજીને ચકચકતા બનાવી દેવાની આવડત અમારા ઘરના સૌમાં હતી. મારા ઘરનાં હવેલીને કલ્પવૃક્ષ માનતા. એની ડાળીઓ ઉપર કેટલાં બધાં શાખિયાં લટકતાં-ઝૂલતાં હતા અને અમે બધા લાળઝરતા મોંએ આંખોના ખોળા પાથરીને ઊભા હતા. આ ગર્યા ગર્યા એની પ્રતીક્ષામાં અમારું સર્વસ્વ રોકાઈ ગયું હતું. પણ ગળામાં નરમુંડ ધારણ કરેલા, લોહિયાળ મોંવાળા, આંખોમાંથી ઝેરીલા નાગના ફુંફાડા જેવી જ્વાળાઓ ફેંકતા કોઈ ભૈરવને જેમ રીઝવવો પડે તેમ મારા ઘરના મને રીઝવવા તૈયાર હતા. એમને મન હું વિઘ્નેશ, ભૈરવ, રાક્ષસ હતો. મારી મૂઠીમાં હવેલીને બંધ કરી દઈને કોઈ કરતાં કોઈની આગળ એની આછીપાતળી ઝાંખી સુધ્ધાં કરાવવા માગતો ન હતો. બે વર્ષ પર મૃત્યુ પામેલા વૈકુંઠકાકા પોતાની બધી સંપત્તિનું વસિયતનામું મારા નામે કરી ગયા હતા અને એકવીસ વરસ મને પૂરાં થાય ત્યારે એ બધી મિલકતનો વહીવટ કરવાની સ્વતંત્રતા મને મળતી હતી. અમેરિકામાં સ્થાયી થયેલા અને કરોડોમાં આળોટતા એમના દીકરાઓને આ જરીપુરાણી હવેલીમાં જરાય રસ ન હતો. એમણે તો સ્ટેમ્પપેપર પર લખીને પણ આપેલું કે અમને આ મિલકતમાં જરાય રસ નથી. આ ઘટના પછી તો હવેલી પર બધાની નજર હતી – અમારી પાસે માત્ર વીસપચીસ લાખની જ સંપત્તિ હતી અને એ તો ધૂળને ઢેફાં એમ મારા બાપુજી કહેતા હતા – એટલે આ હવેલી તોડીને એક મોટી ઈમારત બને તો પરિયાંના પરિયાં ખાય એમાંથી તો. હવે આને કલ્પવૃક્ષ કહો કે અલાઉદ્દીનનો જાદુઈ ચિરાગ કહો એ તો અમારા હાથમાં

જોરથી બૂમો પાડે છે – જલદી કરો, જલદી કરો. અને ત્યાં મોટો કડાકો થયો. મોટો પાટડો ઉતારવા જતાં અડધી ભીંત તૂટી પડી, ચારે બાજુ ધૂળધૂળ. આસ્સી વારે ધૂળ શમી, જોયું તો એ બધા કાટમાલના ઢગલા ઉપર વૈકુંઠકાકા બેઠા છે અને નિરાંતે ભજન ગાય છે. તેમના ઉપર એક બચિયું પડવા જતું હતું – મારા મોંમાંથી તરત ચીસ નીકળતાં નીકળતાં આંખ ખૂલી ગઈ. બહાર બધે અંધારું હતું. પંખાનો ફરફર અવાજ આવતો હતો. બીજા કોઈ કરતા કોઈ અવાજ ન હતા. થોડી નિરાંત અનુભવી. આંખો મીંચીને થોડી વાર એમ જ પડી રહ્યો; મારી બંધ આંખો આગળ એ હવેલી વિશાળ વટવૃક્ષમાં ફેરવાયેલી જોઈ. અનેક વડવાઈઓ દ્વારા કેટલા મોટા વિસ્તારની જમીનમાં એણે મૂળિયાં નાખ્યાં હતાં. કેટલી મોટી ઘટા ઊભી થઈ ગઈ હતી–દાયકાઓના દાયકાઓ એના થડનાં કુંડાળાઓમાં સમાઈ ગયા હતા પણ કુહાડાના એક ટોચકે, કરવતના એક ઘસરકે બધું જ જાણે ઊતરડાઈ જવાનું હતું. મેં આંખો ખોલી નાખી. મનમાં કોઈ પણ જાતનો વહેમ ન રહે એટલા માટે ઊભો થયો. અને છજામાં આવીને મેં નજર કરી. સામે જ હવેલી ઊભી હતી. અડીખમ–ચૂપચાપ. અંદર જઈને બત્તી બુઝાવીને પાછો બહાર આવ્યો. થોડી વાર એમ જ ઊભો રહ્યો. હવે આંખોમાં જરાય ઊંઘ ન હતી. ગેલેરીમાં જ ખુરશી ખેંચી લાવ્યો. ઘડિયાળમાં જોયું તો ચાર વાગી ગયા હતા. વીજળીઓ તો હજુ પણ થયા જ કરતી હતી. અત્યારે પહેલી વાર આ હવેલી જોઈ રહ્યાની લાગણી થઈ. આ ત્રણ માળની હવેલી અને ચોતરફ ખુલ્લું મેદાન, રસ્તા પર પડતો બારેક ફૂટ ઊંચો, કોતરણીવાળો તોતિંગ દરવાજો. દરવાજાની બન્ને બાજુએ ઊભી કરેલી દ્વાર સુંદરીઓની પ્રતિમાઓ કોઈ અણઘડ કારીગરે ઊભી કરી દીધી હતી–પણ એ સિવાયનું બધું જ સરસ હતું. દરવાજો એની કોતરણી વડે ભવ્ય લાગતો હતો. દરવાજાને વીંધીને મારી નજર હવેલીના મુખ્ય દ્વાર પર ગઈ. અહીં કોતરણી વધારે ઝીણી હતી. લાકડું જાણે મીણમાં ફેરવાઈ ગયું હતું. એ દરવાજો તો બંધ હતો પણ તો પછી એના પહેલા માળે પરસાળમાં કોણ આંટા મારે છે ? એ જ ધોતિયું અને એ જ જરાક વાંકી વળેલી કાયા. હાથમાં આરતીની થાળી અને આશકા આપવા નીકળ્યા છે. મારા હોઠ ફફડ્યા વિના રહી ન શક્યા–વૈકુંઠકાકા, વૈકુંઠકાકા. તેમના કાને મારો ફફડાટ પહોંચ્યો કે શું ? પાછા ફરીને તેમણે મારી સામે જોયું એકીટશે જોયા જ કર્યું. આરતીના પ્રકાશમાં તેમનું મોં સ્પષ્ટ દેખાતું હતું. અણિયાળું નાક દીવાના પ્રકાશમાં ઝળહળતું હતું. અને ત્યાં પ્રકાશ થયો, વીજળીનો મોટો ચમકારો થયો.

એ ચમકારામાં આરતી, વૈકુંઠકાકા સાવ ઓગળી ગયા અને હવેલી, તેની પરસાળો, એનાં છાપરાં, તેના કોતરણીઓવાળા ઝરૂખા સ્પષ્ટ નજરે ચઢ્યા.

આ કળાકારીગરી હતી ન હતી થઈ જવાની અણી પર હતી. વર્તમાનની એક જ ક્ષણ પેલા દીર્ઘ ભૂતકાળને જડમૂળમાંથી ઉખેડી નાખીને એના પર ઘાટઘૂટ વિનાના, સૌન્દર્યહીન નમૂનાને ગાદીએ બેસાડવા ચારે પગે થનગનતી ઊભી હતી. આ હવેલી અને એની કળાકારીગરી, વંશપરંપરાથી ચાલી આવેલું રાચરચીલું, મોટો જમણવાર કરી શકાય એટલાં બધાં વાસણો આ બધાંની કિંમત રૂપિયા પૈસામાં, ડૉલર અને સેન્ટમાં ખૂબ જ સરળતાથી રૂપાંતરિત થઈ જતી હતી. અને એમ રૂપાંતરિત કરતાં કરતાં ત્રીસપાંત્રીસ લાખ તો તરત ને તરત ઊભા થાય – ધીરજ રાખો અને જૂના જમાનાની ચીજવસ્તુઓ કસી કસીને તાવીતાવીને દેશવિદેશમાં વેચો તો પચાસેક લાખ હાથમાં રમતા થઈ જાય. દસ વરસમાં તો એ રૂપિયા સ્વર્ગના બધાં દ્વાર ફટાફટ કરતાં ખોલી આપે. એ રજતવર્ણી કે સુવર્ણવર્ણી દ્વારને માંજી માંજીને ચકચકતા બનાવી દેવાની આવડત અમારા ઘરના સૌમાં હતી. મારા ઘરનાં હવેલીને કલ્પવૃક્ષ માનતા. એની ડાળીઓ ઉપર કેટલાં બધાં શાખિયાં લટકતાં-ઝૂલતાં હતા અને અમે બધા લાળઝરતા મોંએ આંખોના ખોળા પાથરીને ઊભા હતા. આ ગર્યા ગર્યા એની પ્રતીક્ષામાં અમારું સર્વસ્વ રોકાઈ ગયું હતું. પણ ગળામાં નરમુંડ ધારણ કરેલા, લોહિયાળ મોંવાળા, આંખોમાંથી ઝેરીલા નાગના ફુંફાડા જેવી જવાળાઓ ફેંકતા કોઈ ભૈરવને જેમ રીઝવવો પડે તેમ મારા ઘરના મને રીઝવવા તૈયાર હતા. એમને મન હું વિઘ્નેશ, ભૈરવ, રાક્ષસ હતો. મારી મૂઠીમાં હવેલીને બંધ કરી દઈને કોઈ કરતાં કોઈની આગળ એની આછીપાતળી ઝાંખી સુધ્ધાં કરાવવા માગતો ન હતો. બે વર્ષ પર મૃત્યુ પામેલા વૈકુંઠકાકા પોતાની બધી સંપત્તિનું વસિયતનામું મારા નામે કરી ગયા હતા અને એકવીસ વરસ મને પૂરાં થાય ત્યારે એ બધી મિલકતનો વહીવટ કરવાની સ્વતંત્રતા મને મળતી હતી. અમેરિકામાં સ્થાયી થયેલા અને કરોડોમાં આળોટતા એમના દીકરાઓને આ જરીપુરાણી હવેલીમાં જરાય રસ ન હતો. એમણે તો સ્ટેમ્પપેપર પર લખીને પણ આપેલું કે અમને આ મિલકતમાં જરાય રસ નથી. આ ઘટના પછી તો હવેલી પર બધાની નજર હતી – અમારી પાસે માત્ર વીસપચીસ લાખની જ સંપત્તિ હતી અને એ તો ધૂળને ઢેફાં એમ મારા બાપુજી કહેતા હતા – એટલે આ હવેલી તોડીને એક મોટી ઈમારત બને તો પરિયાંના પરિયાં ખાય એમાંથી તો. હવે આને કલ્પવૃક્ષ કહો કે અલાઉદ્દીનનો જાદુઈ ચિરાગ કહો એ તો અમારા હાથમાં

હતો. ચોમાસાનાં પાણી જેમ નદીકાંઠે આવેલી કોઈ ભેખડને ચૂરચૂર કરીને વહાવી જાય અને તમે ત્યાં ઊભા હો તોય કશું જ ન કરી શકો. જો એને બચાવવા જાઓ તો તમારું સર્વસ્વ હોમાઈ જાય, તમે હતા ન હતા થઈ જાઓ એ જ રીતે આ કાળનો પ્રવાહ છે અને એમાં હવેલી તો એક તણખલું છે – એ તારાથી નહીં સચવાય – મારા વડીલોએ આ અને બીજી રીતે મને સમજાવવામાં જરાય બાકી રાખ્યું ન હતું. અને હું એકલો મારા તણખલાને દસે દિશાઓમાંથી આવતા વંટોળિયા સામે, બારે મેઘે આવેલા જળપ્રલય સામે કે જળને સ્થળમાં તથા સ્થળને જળમાં ફેરવી નાખતા ધરતીકંપ સામે ટકાવી રાખવા માગતો હતો. આજનો દિવસ મારે માટે મહત્ત્વનો હતો કારણ કે આજે મને એકવીસ વરસ પૂરા થવાનાં હતાં.

ઘડિયાળમાં પાંચના ટકોરા થયા. અત્યારે વરસાદ પડતો બંધ થયો હતો એટલે એના રણકાર ક્યાંય સુધી સંભળાતા રહ્યા. સામેની હવેલીમાં પણ સંભળાયા હશે. સાવ સૂની, આટલી બધી સમૃદ્ધિથી ભરી ભરી, વર્તમાનને જ્યાં પ્રવેશબંધી હતી અને ભૂતકાળનું જ જ્યાં સામ્રાજ્ય હતું એવી આ હવેલી અત્યારે તો સાવ નધણિયાતી. વૈકુંઠકાકા હતા ત્યારે તો સવારે પાંચ વાગે એનો આગલો દરવાજો ખૂલી જ ગયો હોય. છેલ્લાં વરસોમાં તો કાકા સાવ એકલા હતા. દીકરાઓ તો વરસોથી અમેરિકામાં વસ્યા હતા અને કાકી તો સોળસત્તર વરસ પહેલાં જ મૃત્યુ પામ્યાં હતાં. પણ હવેલીમાં કાકા એકલા રહેતા ને હતા – એક રસોયો, બે નોકરબાઈઓ અને બે ચાકરો પણ હતા. એ હવેલીમાં મારો પ્રવેશ હું પાંચેક વરસનો હતો ત્યારથી થયો હતો. આજે પણ મારી આંખો આગળ એ પાંચેક વરસનો છોકરો જ દેખાય છે. એનું ધ્યાન કૃષ્ણની મૂર્તિ પર નથી, અવારનવાર બદલાતા શણગાર પર નથી, મગસની લાડુડીઓ પર નથી. એનું ધ્યાન તો આરતી ઉતારી રહેલા વૈકુંઠકાકા ઉપર જ છે. એનો નાનકડો ચહેરો માત્ર આરતીના તેજથી જ ઓછો રંગાયેલો હતો! એમાં બીજા ક્યાં ક્યા રંગ હતા! ત્યારે પણ સમજાયું ન હતું અને આજે પણ ક્યાં સમજાય છે! તે વખતે જે રંગ હતા તે સમય જતાં ઉપટી જવાને બદલે વધારે ઘેરા આવ્યા હોય એમ કેમ લાગે છે? આ બધા રંગોનું તેજ વૈકુંઠકાકાના ચહેરા પર જોવા મળેલા ઝગમગાટનું જ હતું કે શું? એ ઝળહળાટ પાંચ વરસની ઉંમરે જોયો ત્યારે જે હતો તે જ ચૌદ-પંદર વરસ પછી પણ જોવા મળ્યો હતો. ચિતા પર ખડક્યા ત્યારે ય એ જ પ્રસન્નતા હતી.- અને એમ જ લાગેલું કે આ હમણાં બેઠા થઈ જશે અને આરતી ઉતારવા

માંડશે. આરતી ઉતારતી વખતે એમનો ચહેરો ગદ્‌ગદ્‌ થઈ જતો હતો. અને એ ગદ્‌ગદ્‌ થઈ જતા ચહેરા સામે એકીટસે નિહાળી રહેતી મારી આંખો આગળ કશું દેખાતું ન હતું. બધું અદૃશ્ય થઈ જતું હતું. આમ તો હવેલીમાં પગ મૂકતાંની સાથે જ એક જુદી દુનિયામાં પગ જઈ ચઢતો હતો. જે દુનિયામાંથી હું આવતો હતો તેને આપોઆપ તાળું વસાઈ જતું હતું. એક જુદો જ કાળખંડ, એક જુદું જ વાતાવરણ–કીડિયારાંની જેમ ખદબદતા વાતાવરણમાંથી બહુ ઓછા પગ એ દિશામાં વળતા હતા. સાબુ–ટુથપેસ્ટ–ચા–શરબત–પીપરમીંટના કકળાટની વચ્ચે દબાઈ ગયેલી, કચડાઈ ગયેલી વિકૃત પુરાણકથાઓ મૂઢ બનીને ટી. વી. સ્ક્રીન પર જોઈ રહેલા, આંખો વિનાના ટોળામાંથી છટકી જઈને હું વૈકુંઠ-કાકાના મોઢે ભાગવતકથા સાંભળતો બેસતો. ચાર પાંચ શ્રોતાઓ આગળ તેમની કથા એક મોટા ઝરણાની જેમ વહેતી રહેતી. મને જોતાંવેંત એમની આંખમાં માગશરની રાતના આકાશની ચમક આવતી. ક્યારેક તો કથા પડતી મૂકીને ગાવા માંડતા–'આજની ઘડી તે રળિયામણી, મારો વાલોજી આવ્યાની વધામણી.'

પણ મારા કાને આ અત્યારે શાનો અવાજ સંભળાય છે? 'મેરે તો ગિરિધર ગોપાલ દૂસરો ન કોઈ...' મેં કાન માંડ્યા. હવેલી સામે જોયું–જોયા જ કર્યું. સાવ આછો અવાજ હતો--પંખીના પીંછા જેવો આછો એનો પ્રતિધ્વનિ મારી આંખોમાંથી રેલાવા લાગ્યો--મારી આંખ સામેનું બધું ઝાંખું ઝાંખું લાગવા માંડ્યું.

છેવટે અંદર આવ્યો. મન ચોંટતું ન હતું એટલે આંટા મારવા લાગ્યો ટેબલ પર પુરાતત્ત્વવિદ્યાને લગતાં મારાં પુસ્તકો પડેલાં હતાં. છેલ્લા વરસની પરીક્ષા મારે આપવાની હતી એટલે ખાસ્સી તૈયારીઓ ચાલતી હતી. મને આ પુસ્તકોમાં ખૂબ રસ પડતો હતો. રણમાં વસતા માનવીઓ કંજૂસની જેમ પાણીના ટીપેટીપાને સાચવી રાખે તેમ આ બધા પુરાતત્ત્વવાદી ભૂતકાળને સાચવતા બેઠા હતા. પણ અત્યારે મારું મન આ બધું વાંચવામાં ન હતું. સમયની ગતિ કોનાથી રોકી શકાય અને છતાં હું એને થંભાવી દેવા માગતો હતો એમ મારા બાપુજી અને ભાઈ કહેતા હતા. સામે કેટલી બધી અઢળક સંપત્તિ હતી, જે એક વાર લક્ષ્મીને ઠોકરે ચડાવે છે તેના સામે પેલી ક્રુદ્ધ નાયિકાની જેમ લક્ષ્મી વેર વાળે છે; પછી એ એની સામે કદી જોતી પણ નથી. મારી આગળ ભવિષ્યનાં કાળચોઘડિયાં સંભળાવા લાગ્યાં. એનો અવાજ બુલંદ થતો ગયો. મેં સામેની ભીંત પરના આયનામાં મારું પ્રતિબિમ્બ જોયું. આ ક્યાં એમ. એ.ની પરીક્ષા આપવા નીકળેલો પ્રવીણ

છે? આ તો ચડ્ડી પહેરીને દાખલા ગણવા બેઠેલો પ્રવીણ છે. ક્યારે દાખલા પૂરા થાય અને ક્યારે હવેલીમાં જવા દોટ મૂકું એની ઉત્કંઠા ધરાવતો પ્રવીણ છે. હવેલીમાં જઈને એ તો વૈકુંઠકાકાને સેવાપૂજામાં મદદ કરવા માગે છે. હાંડી ઝુમ્મરોના કાચથી માંડીને તાંબાપિત્તળનાં વાસણો સાફ કરવા માગે છે; જૂના ભવ્ય રાચરચીલા પરની ધૂળ ઝાટકી ઝાટકીને સાફ કરવા માગે છે. મને યાદ આવ્યું કે કેટલીય વખત એવી રીતે હું ત્યાં પહોંચી ગયો હતો. મદદ કરીને થાકી ગયો હતો. મદદ કરીને થાકી જઉં ત્યારે ત્યાં ઊંઘી પણ જતો હતો. ઊંઘી ગયો હોઉં કોઈ ખૂણામાં અને સવાર પડે ત્યારે આંખો ખોલું તો છત્ર-પલંગમાં સૂતેલો હોઉં. મને યાદ આવ્યું કે ઘણી વાર વહેલી સવારે આંખ ખૂલી જાય, ભળભાંખરું થવાની તૈયારી હોય. માથા પર કાચની હાંડીઓ લટકતી હોય, ભીંતોની છતો પરનાં ચિતરામણ ધ્રૂજતા ચરકતા દીવાઓના પ્રકાશમાં સાવ જુદાં જ લાગતાં હોય. ક્યારેક તો મને બીક પણ લાગતી, એટલે જાગી જઉં તો આંખો મીંચી જ રાખતો. વૈકુંઠકાકા નાહીધોઈને શ્રીકૃષ્ણ શરણં-મમનો પાઠ કરતા કરતા આવે અને મારા કપાળે હાથ ફેરવે ત્યારે જ આંખો ખોલતો.

અચાનક મેં કપાળે હાથ મૂક્યો, પેલો માયાળુ હાથ ક્યાંય ન હતો. હું એકદમ સભાન થઈ ગયો. હવેલીમાં જવાનું મને મન થયું. ૭ વાગવા આવ્યા હતા એટલે અત્યારે તો પેલો મોહન પણ જાગી ગયો હશે. સાથે બેટરી રાખી ઘરની બહાર પગ મૂક્યો ત્યારે આછીપાતળી અવરજવર શરૂ થઈ ગઈ હતી.

તોતિંગ દરવાજો માત્ર અડાડી રાખેલો હતો. વૈકુંઠકાકાની ગેરહાજરીમાં પણ એ દરવાજો બંધ કરવાનો–ખોલવાનો વિધિ ચાલુ જ હતો. તેમના દાદાએ બંધાવેલી હવેલીના કડાને મેં હળવેથી સ્પર્શ કર્યો. એના પર કેટલા બધા સ્પર્શ થયા હશે, ભૂતકાળના એ બધા સ્પર્શોની છાપ રખેને ભુંસાઈ જાય એ બીક હતી. દરવાજા પછીનું ચોગાન વટાવી હું અંદર પ્રવેશ્યો. મોહન દાતણ કરતો હતો 'ભાઈ, અત્યારે?'

'હા–મન થયું. ફાનસ સળગાવી દે તો. આમ તો બહુ જરૂર નહીં પડે.'

મોહને દાતણ કરતાં કરતાં જ મને ફાનસ સળગાવી આપ્યું. બેટરી ખિસ્સામાં મૂકીને ફાનસ હાથમાં ઝાલીને હું નીકળ્યો. હવેલીમાં વીજળી ન હતી. વૈકુંઠ-કાકાને કેટલું બધું સમજાવેલા કે આટલી મોટી હવેલીમાં દરરોજ દીવા કરવા, તેલ પૂરવા, કાચના ગોળા સાફ કરવા–એ બધું કામ બહુ અટપટું છે, એના કરતાં વીજળી લઈ લઈએ, આખી હવેલી ઝગમગી ઊઠશે પણ કોઈ એમને

સમજાવી શક્યું ન હતું. દીકરાઓ તો કૉલેજમાં આવ્યા એટલે તરત મિત્રોને ઘેર રાત સૂવા ચાલ્યા જતા હતા. મેં બહુ પહેલાં સમજાવી જોયેલા પણ એ માનવા તૈયાર ન હતા. 'દીકરા પ્રવીણ, મારી વાત તને નહીં સમજાય.' પછી તો બધાએ એમને સમજાવવાનું પણ છોડી દીધું હતું. જેવી રીતે વીજળીની ના પાડી તેવી રીતે નળની પણ ના પાડી. કૂવાનાં પાણી પૂરતાં છે.' પણ હવેલીની સંભાળ રાખવામાં જરાય કમી રહેતી ન હતી. મહિનામાં એક વાર આખી હવેલીની ફરસ ધોવાતી હતી. વૈકુંઠકાકા તો ચોકમાં કૂવા આગળ નાહી લેતા હતા. એક ખૂણામાં સ્ત્રીઓ માટે નાવણિયું હતું.

ચોકમાં અજવાળું હતું. વાદળો દૂર થયાં હતાં. મેં ફાનસ બાજુ પર મૂક્યું, હવે એની જરૂર નહીં પડે. મારી નજર કૂવા પર પડી. હમણાં જ જાણે કોઈએ ડોલ ભરીને પાણી ખેંચ્યું છે. દોરડું પણ ભીનું છે, એની કાથી પર પાણીનાં ટીપાં બાઝેલાં છે. ચોકને ફરતી પરસાળ અને પરસાળ પર કોતરણીવાળા લાકડાના થાંભલા અને તેની મૂર્તિઓ—હું આગળ વધ્યો. નાવણિયાની બાજુમાં જ રસોડું—રસોડા પાસે જ એક નાનકડી ખોલી—તેમાં કોલસાની ગુણો અને લાકડાના ફાચરા...બહાર લાઈન બંધ નાનીમોટી સગડીઓ. અન્નકૂટ કે જન્માષ્ટમી પ્રસંગે આ બધી સગડીઓ એક સાથે પેટી ઊઠતી અને તપેલાં ચઢી જતા. વરસોવરસ બરાસની સોડમવાળી મીઠાઈઓ ખાધી હતી તેની સ્મૃતિથી જીભ સળવળી ઊઠી; મારું નાક ફોરી ઊઠયું. ઘીમાં, તેલમાં થતા વઘારનો છમકાર અને એલચી જાયફળ તજ લવિંગની વાસ ઘેરી વળ્યાં. અને એમનું નિજ-મંદિર ખાસ્સું મોટું મંદિર. હાંડી ઝુમ્મરોવાળું મંદિર, છત પરનાં ચિતરામણ અને ખૂણામાં સંગીતનાં સાધનો; આ એમની આરતીની દીવી અને ઘંટડી. મને મન થઈ ગયું—ચાલ દીવેટો કરી દઉં, ઘી પૂરું અને પ્રગટાવી પણ દઉં, ચંદનની અગરબત્તીથી આખી હવેલી અને આખી શેરી મહેકાવી દઉં. પછી નગારાં આપોઆપ વાગવા માંડશે. મારામાં વસતો કિશોર જાણે મારામાંથી છલંગ મારીને બહાર કૂદી પડ્યો અને આરતીની સાથે તાલી પાડવા લાગ્યો. હું આગળ વધ્યો, મારી આગળ આગળ પેલો કિશોર હતો, તો પછી એની આગળ વૈકુંઠકાકા હોવા જ જોઈએ.

અમે ત્રણે આગળ વધતા હતા. એક ઓરડામાંથી બીજા ઓરડામાં અને બીજામાંથી ત્રીજામાં. કોઈ ભવ્ય સંગ્રહાલયના એક પછી એક ઓરડામાં જતા હતા. તાજાં ફૂલોની મહેક મને વીંટળાવા લાગી. શાની આ મહેક છે? વર-સાદી, ભેજીલા વાતાવરણમાં જૂઈ, કેવડા મહેકે છે—હિંડોળાની તૈયારીઓ

ચાલતી હશે...મારું મગજ ભમવા માંડયું. હું ક્યાં છું—મારી સાથે, આજુબાજુ કોઈ છે કે નહીં એનો ખ્યાલ સુધ્ધાં ન રહ્યો. હું પરવશ બનીને ખેંચાયે જતો હતો. હા—અહીં જ ઢોલત્રાંસા વાગતા હશે. હિંડોળાની તૈયારી માટે આખો પરિવાર એકઠો થતો હશે, વૈકુંઠકાકા પણ ત્યારે તો બાળક હશે... ચારે બાજુથી નાના મોટા અવાજો આવવા માંડયા. હાસ્યના, રુદનના, ગીતોના, સંગીતના એ અવાજો મને ભીંજવતા રહ્યા...નાનપણથી આ બધા અવાજોની કથાઓ વૈકુંઠકાકાના મોઢે હું સાંભળતો આવ્યો હતો. ત્યારે તો કાકા ય એકલા જ હતા ને! દીકરાઓ તો ભણતર પૂરું કરીને એક જ છલંગે સમુદ્ર ઓળંગી ન્યુયોર્ક પહોંચી ગયા હતા. ત્યાર પછી આ મોટા મોટા ઓરડાઓમાં હું અને કાકા એમ બે જ આંટા માર્યા કરતા હતા. ક્યારેય વૈકુંઠકાકાએ દીકરાઓની ફરિયાદ ન કરી, 'હોય એ તો, ઈશ્વરેચ્છા' ક્યાંથી પ્રગટી હશે આ સ્વસ્થતા?

આ હવેલીને, એની એકેએક વસ્તુને કેટલી બધી નિકટતાથી જોઈ છે, બધું પરિચિત છે...એ જ નિજમંદિર, એ જ કૂવો, એ જ હાંડીઝુમ્મર, કોતરણીવાળા ધાતુપાત્રો અને તો ય જાણે બધું પહેલી વાર જોઉં છું...આ હવેલીને આવી ને આવી જ, ભૂતકાળનાં દટાઈ ગયેલાં પડ હેઠળથી ખોદી કાઢીને જીવતી તો નથી બનાવી દીધી ને! એક જુદા જ કાળખંડમાંથી ઊંચકાઈને તો હું આ હવેલી સમેત વીસમી સદીમાં નથી આવી ગયો ને! આ રહ્યું ઘઉંની સેવો પાડવાનું લાંબુ કોતરણીવાળું પાટિયું—એના વડે ઘરની સ્ત્રીઓ સેવો પાડતી હશે અને નાનાં છોકરાં પાટિયા પર ઝૂલતાં હશે; કમારો, એ કબાટોમાં જડેલા આયનાઓ...આ આયનાઓ સામે ઊભા રહો તો એમાંથી વૈકુંઠકાકાની દાદીથી માંડીને મા, પત્ની સુધીનું ઓમંડળ બહાર આવવા માંડે. મારી આંખો ભારે ભારે બનીને મને ભમાવી દેશે એમ લાગ્યું...મારે અહીંથી ચાલ્યા જવું જોઈએ...બસ...આનો એકેએક પથ્થર મારી સાથે સંવાદ કરવા માંડશે. ના, ના હવે તો અહીંથી જતો જ રહું, જતો જ રહું એમ કરતાં કરતાં મારા પગ મને આગળ ને આગળ ખેંચતા ગયા. હું એક માળ, બીજો માળ—એમ કરતાં કરતાં છેક ઉપર જઈને ઝરુખામાં ઊભો રહ્યો. સૂર્ય ઊગી ગયો હતો. છાપરા પર દસ બાર પોપટ આવીને બેઠા હતા. તડકામાં એમના રંગ સામે હું જોતો જ રહ્યો. ત્યાંથી એકાદ પોપટ ઊડીને અમારા ઘરની અગાસીની પાળે બેઠો. અમારું ઘર બે માળનું હતું પણ એકાએક એ બે માળનું લાગવાને બદલે બહુમાળી કેમ લાગવા માંડયું! મેં આંખો ચોળી, પેલો

પોપટ અગાસીની પાળ પરથી પાછો પોતાના સાથીઓ ભેગો આવી ગયો. પાછી મારી આંખો રમત કરવા બેઠી કે શું? અમારા આ બહુમાળી લાગતા ઘરની ટોચ પર આ ગરુડ કેમ ચકરાવા લેવા માંડયું છે? અરે–એક નહીં, બે–ત્રણ–ના ના–પાંચ છ ગરુડ ચકરાવા લઈ રહ્યા છે. અને હું શું અધ્ધર જ ઊભો છું? આ હવેલી કયાં ગઈ? સામે દેખાતી બહુમાળી ઈમારત એને ગળી તો નથી ગઈ? એનું ઉદર બહુ મોટું–બહુ મોટું હોવું જોઈએ! મને ડર લાગવા માંડયો–અમારી આખી પોળ તો એમાં સમાઈ નહીં જાય ને! ...ના...ના, આ હવેલી તો આ રહી. મારા પગ અહીં નથી તો કયાં છે? અમારું મકાન પણ બે જ માળનું છે, મને પરસેવો પરસેવો થઈ ગયો હતો. હવે મારે અહીંથી જવું જોઈએ એવું લાગ્યું એટલે જવા પગ ઉપાડયા, પણ એકદમ ઉપડયા નહીં. બળપૂર્વક મેં પગ ઉપાડયો–જાણે મારા બંને પગ અંદર રોપાઈ ગયા હતા. એ રોપાઈ ગયેલા પગમાંથી કશુંક ફૂટી નીકળેલું હતું. એ બધું ઉખેડતા જાણે મારા પગ ઉઝરડાઈ ગયા અને પગ બહાર કાઢયા. એની સાથે હવેલીનો થોડો ભાગ પણ પગે વળગી ગયો હતો. એવી લંગડાતી ચાલે હું નીચે આવ્યો, ઘેર જતાં પહેલાં ફરી એક વાર વૈકુંઠકાકાના ઓરડામાં નજર કરી. સીસમનો ઢોલિયો મને બોલાવતો હતો. વૈકુંઠકાકાનો અવાજ એ ઢોલિયામાં આવીને વસ્યો હતો. – 'ભઈલા સૂઈ જા...સૂઈ જા. જાગવાને માટે તો આખી ઉમર પડી છે.' ફરી મારા ઉઝરડાયેલા પગ લઈને હું *ઢોલિયા પાસે ગયો. જેમ જેમ પાસે ગયો તેમ તેમ એ ઢોલિયો હાલમડોલમ* થતો લાગ્યો. ઘડીકમાં નાનો થતો તો ઘડીકમાં મોટો થતો લાગ્યો. એમાં જાત જાતનું દેખાઈ રહ્યાનો ભાસ થયો. હું ખેંચાયે જતો હતો. ઢોલિયા પર જાણે વૈકુંઠકાકા છે–કયાંકથી વાંસળી વાગતી સંભળાય છે, વહેતા પાણીનો ખળખળ અવાજ સંભળાય છે, એ વહેતાં પાણીમાં ઝાંઝરનો મોહક અવાજ ભળી ગયેલો લાગ્યો અને હું ઢોલિયા પર ઢળી પડયો.

મને કોઈ ઢંઢોળતું હતું. મેં આંખો ખોલી, મારી નાની બહેન સરોજ સામે હતી. 'પ્રવીણભાઈ, ઊઠોને! બાપુજી તમને બોલાવે છે...તમને ખબર છે કેટલા વાગ્યા તે? નવ વાગ્યા નવ!' હું તરત ઊભો થઈ ગયો. બાપુજી શા માટે બોલાવે છે તેની મને ખબર હતી. આજે મારા મામાનો દીકરો આશિષ હવેલીની જગ્યાએ ઊભા થનારા કોમ્પ્લેક્સની યોજના લઈને આવવાનો હતો. મારા કાકા તેમના ઓળખીતા બિલ્ડરને લઈને આવવાના હતા. એ બધા મારી રાહ જોતા હશે.

હું અને સરોજ નીકળ્યા. ફરી ચોક આવ્યો. હું જરાક ખમચાયો. મોહને નાહી લીધેલા પાણીમાં વૈકુંઠકાકાનું પ્રતિબિમ્બ મેં જોયું. 'પ્રવીણ...ઓ પ્રવીણ...' હું એ પ્રતિબિમ્બ તરફ જવા માંડ્યો ત્યાં સરોજે મારો હાથ પકડીને ખેંચ્યો. 'ચાલો ને ભાઈ ચા–નાસ્તો પણ તૈયાર છે!' મારા પગ સરોજની પાછળ પાછળ જવા માંડ્યા અને અચાનક મારી ભીતર કશું સળવળવા માંડ્યું. એ સળવળાટે ફરી મને રોક્યો, મૂઝવ્યો. મારી આંખ સામે ફરી પુરાતત્ત્વના અવશેષો નજરે પડ્યા. સરોજનો હાથ તરછોડીને કૂવાના થાળા તરફ દોડી ગયો. કૂવાના પાણીમાં ડોકિયું કર્યું. એમાં વૈકુંઠકાકા જ નહીં પણ જાણે એમનો સમસ્ત પરિવાર હતો. કૂવાની ભીંતમાંથી પીપળો ફૂટી નીકળ્યો હતો, એ પીપળા પરથી એક ઉંદર દોડી ગયો. હું ચોંક્યો. મને એ ઉંદર જોઈને કશુંક યાદ આવ્યું. મેં કૂવામાં ડોલ નાખી 'ભાઈ, શું કરો છો?' સરોજનો પ્રશ્ન મેં ગણકાર્યો નહીં. ડોલ પછડાવાનો અવાજ આવ્યો અને તરંગો વિસ્તર્યા–જાણે એ વિસ્તરતા તરંગોમાં બધું જ શમી ગયું. યંત્રવત્ ડોલ ઉપર ખેંચી કાઢી. એના પાણીથી મેં ધોયું–કોગળા કર્યા, ફરી એ થાળા આગળ ઢોળાયેલા પાણીમાં હવેલીનો ઉપલો ભાગ અને આકાશ દેખાયા. ધીમે ધીમે હવેલીમાંથી અને આકાશમાંથી એક ધૂંધળો આકાર ઉપસી આવ્યો. એ ધ્રૂજતો, ઝાંખો આકાર વૈકુંઠકાકાનો હતો. હવે એમની આંખોમાંથી અવાજ આવતો હતો. મારા કાન નહીં, મારી આંખો એ અવાજને પામતી હતી. ધીમે ધીમે વૈકુંઠકાકાની આસપાસ થોડા બીજા આકારો ઉપસવા માંડ્યા, અન્નકૂટ, હિંડોળા, આરતી આંખોમાં અંજાઈ ગયા, મારું લોહી તરત જ ધસમસતું વહેવા લાગ્યું. આગલી રાતના ઉજાગરાથી આંખ બળતી હતી તે બંધ થઈ ગઈ. ખોદકામ કરતાં કરતાં મહામૂલી વસ્તુ મળી જાય અને જે ચમત્કાર થાય એવો ચમત્કાર અનુભવ્યો. હું નીચે બેસી ગયો અને પહેરેલા કપડાં શરીર પર એવાં ને એવાં રાખીને ડોલમાં વધેલું પાણી ઢોળવી દીધું. સરોજ જોતી જ રહી ગઈ. 'જા સરોજ, જલદી દોડ. મારાં કપડાં અને ટુવાલ લેતી આવજે.' મારા પર કૃત્રિમ મિજાજ કરતી સરોજે પગ ઉપાડ્યા. ફરી મેં એને ઊભી રાખી, 'જો બાપુજીને કહેજે કે હું ઘેર નથી આવતો. હવે અહીં જ રહીશ. ફેણ માંડીને અહીં રહીશ.' મારી વાત ન સમજાયાનો ભાવ સરોજના મોં પર દેખાયો પણ એ ગઈ અને હું પાણીની ડોલો એક પછી એક ઢોળવતો રહ્યો.

(૨૩–૧૦–૮૪)

પ્રાણજીવન મહેતા

પહેલો પુરુષ અનેક વચન

દિલીપકુમાર ઘરની બહાર નીકળ્યા. છ આઠ ડગલાં આગળ ચાલ્યા. કંઈ સૂઝયું તે પાછા વળ્યા. ગજવે શાહીના ડાઘ જોઈ એમને યાદ આવ્યું પેન ઘરમાં ભુલાઈ ગઈ છે. ખાનામાંથી પેન ઊંચકી ગજવે ગોઠવી પાછા ઘર બહાર નીકળ્યા.

દિ. કુમાર ઘણી વાર કંઈ ને કંઈ ભૂલી જતા, ઘર બહાર નીકળી પાછા ઘર તરફ વળતા. ભુલાયેલું યાદ કરી, ગોતી, ગજવે ગોઠવી ફેર ઘર બહાર પડતા. ક્યારેક કંઈ જ ભૂલી ગયા ન હોય. છતાં પાછા ફરી શું ભુલાઈ જવાયું છે તે યાદ કરતા. ઘરના ઉંબર સુધી આવી, જરા અટકી, પાછા વળી જતા.

રસ્તા પર આવી ઊભા. શું સમય થયો તે જાણવા ડાબા હાથને કાંડે નજર ફરી. કાંડે ઘડિયાળ નજરે ન પડતાં પેટમાં ફાળ પડી. ડાબો હાથ ખીજમાં ખંખેર્યો. પાછું ઘડિયાળ પહેરવાનું ભૂલી જવાયું? પાછા ડગ ભરવા જતા હતા ત્યાં એકાએક યાદ આવ્યું. ઘડિયાળમાંનો કલાકનો કાંટો છૂટો પડી અંદર જ અટવાઈ પડ્યો હતો. તેથી ઘરમાં ઘડિયાળ પધરાવી મૂકેલી. રસ્તા પરની બાજુની દુકાનમાં ડોકિયું કરી સમય જાણ્યો. આટલા ઉપર આટલી થઈ છે એ મનમાં ગોઠવતા કઈ તરફેથી સ્ટેશને જઉં તો ઝટ પહોંચાય તેની

મૂંઝવણમાં પાછા પળ બે પળ રસ્તા કોરે ઊભા. એક ઓટોરીક્ષા ઝડપથી એમની કનેથી પસાર થઈ ગઈ. એને જોતા રહ્યા. એવામાં બીજી પણ ફરફરાટ આવી, પસાર થઈ ગઈ. મનોમન બધું ગોઠવાઈ ગયું. એ રીક્ષા ગતિએ સ્ટેશન રસ્તે ઊડયા.

દિ. કુમાર હાંફતા હાંફતા સ્ટેશનનો દાદરો ઊતરતા ગયા. એવામાં પગે પહેરેલી સ્લીપર ભેળું કંઈક અફડાયું. તે લસર્યા. થોડું છોલાયા, પાછળ આવતું જણ એમની જોડે અથડાયું. સમતોલપણું જાળવી બન્ને પાછા ઉતાવળે દાદરો ઊતરવા લાગ્યા. મનમાં સ્લીપરને અને અથડાયેલી વ્યક્તિને ગાળ આપવાનું ગોઠવતા હતા. પણ કઈ ગાળ જાહેરમાં ને કઈ મનમાં આપવી તેની ગડમથલમાં પોતે શું વિચારતા હતા તે જ ભૂલી ગયા. પ્લેટફારમ પર આવી ઊભા. શ્વાસ થોડો હેઠે બેઠો. ત્યાં ફાસ્ટ ટ્રેઈન ધૂળ ઉડાડતી પસાર થઈ ચૂકી હતી. આંખ ફરતે ધૂળરજકણ છવરાતી ગઈ. એમણે હવામાં બન્ને હાથ પસરાવી ધૂળને ઠેલવા પ્રયત્ન કર્યો. ધૂળના કણ એમની આંખના ખૂણે ભીનાશ આડે ભરાઈ બેઠા. આંખો પટપટાવી. ધૂંધળું ભાળી રહ્યા. કાગળનો એક ટુકડો ઊડતો ઊડતો એમની નજરે ચડયો. દિ. કુમારે એ અધ્ધર હથેળી પર ઊંચકી લીધો. પ્લેટફારમનું લોક એમની આ ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા જોઈ રહ્યું. કાગળના ટુકડાને ચારે બાજુથી તપાસી જોયો સૂંઘ્યો. અંદરનું ઉકેલવા આંખો નજીક ધર્યો. છેવટે કાગળના ટુકડાને ગજવે મેલી પાછા ટ્રેન આવવાની રાહ જોતા ઊભા રહ્યા.

બીજી ટ્રેન આવી. એ પણ ફાસ્ટ. ફરફરાટ નીકળી ગઈ. પ્લેટફારમ પર ગિરદી વધી ગઈ. આજુબાજુ નજર ફેરવી. દાદરો ચઢી સામેના પ્લેટફારમ પર આવી ઊભા. અહીં પણ ગિરદી હતી. છતાં અહીં વધુ ગોઠયું, ઊભા રહ્યા. એમ જ. ટ્રેન આવી, ઊભી રહી. ભીડ બહુ, ચઢી શકાયું નહીં. પાછા હઠયા. ત્યાં જ ઊભા રહ્યા.

એવામાં ભીડમાંથી એક છોકરો સરકી આવી એમની સામે ઊભો. હાથ ફેલાવી કશુંક માંગી રહ્યો. દિ. કુમાર એના ફેલાયેલા હાથને એકીટશે જોઈ રહ્યા. આંખને ઈશારે એને આગળ જવા કહ્યું. પણ પેલો તો એમની સામે થાંભલાની જેમ ખોડાઈ ઊભો જ રહ્યો. એની ખુલ્લી હથેળીમાં રેખાશાસ્ત્રના મોટા અભ્યાસી હોય એમ આંખો ઝીણી કરી, રેખાઓ એકીટશે જોઈ રહ્યા. પછી શું સૂઝયું તે પોતાની હથેળી પહોળી કરી જોઈ. પછી ગજવેથી દસકાના બે સિક્કા કાઢી એક પેલા છોકરાની હથેળીમાં મૂક્યો. સિક્કો પડતાં છોકરો ત્યાંથી આગળ સરકી ગયો. દિ. કુમારે પોતાની હથેળી તપાસી. દસકાનો

બીજો સિક્કો એમણે હથેળીમાં એક ટૂંકી રેખા ઉપર ઘસી રેખાને સહેજ લંબાવી. સિક્કો દબાતાં હથેળીમાં એક રેખા ઉપસી આવી. એવામાં પ્લેટ-ફારમના છાપરેથી ઊંચે એક વિમાન પસાર થઈ ગયું. એમણે પળવાર ઊંચે જોયું. ફરી પોતાની નજર હથેળીમાં પરોવી ત્યાં ઊભા રહ્યા.

હવે આવનારી ટ્રેનમાં ચઢવું કેમ? એની અવઢવમાં ભારે ભીડ વચાળે ઘડી આંખ મીંચી ઊભા. થોડી વારે એમના પગે કોઈના બૂટની એડી ચંપાઈ. જોયું તો પોતે ગાડીની અંદર ભીડમાં માણસોના ઢગ ભેળા ખડકાઈ ગયા હતા. ભારે કૌતુક! ક્યારે ટ્રેન આવી, ક્યારે આપોઆપ ગાડીમાં ગોઠવાઈ ગયા, કશું કરતાં કશું યાદ આવ્યું નહીં. એટલે વધુ યાદ કરવાનું માંડી વાળ્યું. ભીંસ વધતી જતી હતી. પેટ ભીંસાઈને ચપટ થાતું જાતું હતું. ડોળા ચકળવકળ થયા કરતા હતા. શ્વાસ ખોટકાયેલો હતો. આંગળીના ટચાકા ફૂટે એમ પાંસળીઓના ટચાકા ફૂટશે એવો ભય મનમાં જાગ્યો. આસપાસની ભીડનો શ્વાસ. અને ભીંસ. એમાં શ્વાસ છૂટે છુટકારો. પરસેવે શરીર રેબઝેબ. અંદરનું પહેરણ છાતી પેટ પર ચપોચપ. એવામાં પરસેવાનું ટીપું બાજુમાં ભીંસાઈ ઊભેલા એક જણના કપાળેથી સરકી એમની પાંપણે પટકાયું. બીજું. ત્રીજું. એમણે ડોક ફેરવવા પ્રયત્ન કર્યો. નિષ્ફળ. પાંપણનો પરસેવો હોઠ પર જઈ અટક્યો. એ ખારાશથી કમકમાં આવી ગયાં.

ઊભા ઊભા એમને ઝોલું આવ્યું. ધીમે ધીમે સ્વપ્નમાં સરી પડ્યા. મોટા વિશાળ આલિશાન મકાનને ઉપલે મજલે એક મહાકાય પલંગમાં દિ. કુમાર પડ્યા પડ્યા આળોટે છે. જીવનભરનો થાક હમણે ઊતરી જવાનો હોય એવો ભાસ આંખમાં ઊંડે છે. ધીમે ધીમે પોચી સુંવાળી તળાઈમાં ઊંઘમાં ગરકાવ થાય છે. એ ઊંઘમાં એમણે જોયેલા સ્વપ્નમાં આંખ ઉઘાડી જોયું તો પોતે કોઈ વન વચ્ચોવચ એકલપંડ વિહરી રહ્યા છે. ઝાડ–પાન–પશુ પંખી કલરવ શાંત કોલાહલ બધું એમના અંગેઅંગમાં સળવળી સેળભેળ થઈ જતું હતું. કલકલ વહી જતા ઝરણ કાંઠે બેસી બે પગ પાણીમાં ઝબકોળી બેઠા. હાથ વડે પાણી થપથપાવતા જાણે કેટલાય યુગોથી પોતે બેસી રહ્યા. પડખે ફરફરતા કૂણા ઘાસ પર હથેળી પસરાવી. ભીનાશ ટાઢક અનુભવી. ભીના ભીના પથ્થરના ટુકડાઓ પર તડકો પાંખ પસરાવી બેઠો ઊડ્યો ઊડ્યો. ભાળી રહ્યા. નજીકનો પથ્થર ઊંચકવા થોડું નમવા જતાં પોતાનું પ્રતિબિંબ જળમાં જોયું. ચહેરો અસ્પષ્ટ. એટલે જરા વધુ નીચું નમ્યા. વધુ નમ્યા......

હાથમાં ઝાલેલ આડા થાંભલાની કડી પરથી હથેળી સરકી ગઈ. દિ. કુમાર

સમતોલન ગુમાવી ભીડમાં ગબડી પડયા. ઊભેલા લોકસમૂહ વચ્ચે પોતે જાણે ઊંડા કૂવામાં પડયા. સહુને થયું ભાઈને એકાએક ગભરામણ થઈ છે. બેચારની સહાયથી ભાઈ બેઠા થયા. થોડી વારે કળ વળતાં દિ. કુમાર એક ખૂણે જઈ પાછા ઊભા રહ્યા.

ગાડી ઊભી રહી. ભીડ અને ભીંસમાં આપમેળે પ્લેટફારમ પર ઊતરી જવાયું. ઠેલા ઠોંસા ખાતા કયાં જઈ રહ્યા છે એ આપમેળે નક્કી થઈ ગયું. ટોળાં ભેળું ભીંસમાં જે બાજુ ધસડાય તે બાજુએ જવું રહ્યું, સામે પ્રવાહે તરી શકાય તેમ નહોતું. લમણું ફેરવ્યું. સામેના પ્લેટફારમ પર નજર ગઈ. ઝીણી આંખે જોયું. ચાર છ મંકોડા વાંહાની પાંખને ઊંચકી પોતે જે દિશા તરફ ઘસડાતા જઈ રહ્યા હતા એ દિશા તરફ ઝડપથી જઈ રહ્યા હતા. બે ચાર પળમાં તો તે છેક દૂર નીકળી દેખાતા બંધ થયા. આશ્ચર્ય. પાછળથી ઠેલાતા ઠેસાતા છેક પ્લેટફારમના દરવાજા બહાર દિ. કુમાર ધકેલાઈ આવી ઊભા. હાશ ! થોડો ઊંડો શ્વાસ લીધો. કાંડે ઘડિયાળ જોયું. પછી યાદ આવ્યું ઘડિયાળ તો ઘરમાં કટાઈ પડી. પ્લેટફારમની ઘડિયાળ જોઈને પાછા ઉતાવળે પગ ઉપાડયા રસ્તાની કોરે કોરે આગળ વધ્યા.

સામેથી લારી–મોટરો–બસ–ગાડું બધું ધસમસતું પોતા તરફ ધસી આવતું ભાળ્યું. ડઘાઈને એ પડખે ખસી જતા. ધૂળ-ધુમાડો ઘોંઘાટ તેમની નજીકથી સરકી જતાં. પાછા એના એ સામેથી આવતાં ભળાતા. આ તો પેલી ગગન-ચગડોળ જેવું બધું ગોળ ફર્યે જતું.

નીચી મૂંડીએ દિ. કુમાર આગળ ચાલતા રહ્યા. નજીકની હાથલારીમાં માછલાં ઠાંસેલી ખુલ્લી ટોપલીઓ ભાળી. માછલાંની દુર્ગંધ લમણામાં ઘુસી ગઈ. માછલાં ભેગા ટોપલીઓ પરના ત્રણ ચાર કાગડા પણ લારીની સેર કરતા હાથલારી પર ઠેલાતા જતા હતા. ખુલ્લી માછલાંની ટોપલી વચ્ચે ચાંચ ખોસતા. લારીવાળો વારેઘડી કાગડા ઉડાડતો ત્યારે કાગડા સહેજ ઊંચે ઊડી ફરી ટોપલી પર ગોઠવાઈ જતા. આ બધો તાલ જોવા દિ. કુમાર પળવાર થંભી ગયા. કાગડાએ માછલીની આંખમાં ચાંચ ભેરવી. ઊંચકી ઊડવા ગયો. લારીવાળાના દેકારાથી ચાંચની માછલી છટકી. પાછી ટોપલે જઈ પડી. એ માછલી જીવતી જણાઈ. થોડું તરફડી. આ જોઈ દિ. કુમારને આંખે અંધારા આવી ગયા. સામેથી આવનાર સાથે અથડાયા. એનો બબડાટ આવ્યો. ના સાંભળ્યું કરી એ આગળ જવા મથ્યા.

ચાર રસ્તા જયાં ફંટાતા હતા ત્યાં આવી ખોડાયા. આગળ પાછળ ડાબે

જમણે લાલ પીળા લીલા દીવા ફરફરતા હતા. અહીં રંગરંગની ધજાઓ કાં ફરફરે ? પાંચ સાત મિનિટ ત્યાં જ ખોડાઈ રહ્યા. સિગ્નલ ઓળંગી સામે પાર જાવું ? ડાબે વળવું કે જમણે ? ગડમથલમાં વાહનોના પુર વચ્ચોવચ ખાબકી સામે પાર ઠેલાઈ પણ ગયા. છેડે ઊભા હાંફી રહ્યા. ગળે શોષ પડવા લાગ્યો. પડખેની એક ઇરાની હોટેલમાં સરકી માંડ ખુરશી પર ગોઠવાઈ ગયા.

ટેબલ પર પડેલ પાણીનો પ્યાલો ઝટ ઊંચકી પેટમાં ઉતારી દીધો. હાશ ! ગજવામાં હાથથી ફંફોસ્યું. કશું હાથમાં આવ્યું નહીં. પેલો કાગળનો ટુકડો, બે આંગળીઓ વચ્ચે સરકી આવ્યો. એ ટુકડાને દિ. કુમાર પાછા તાકી રહ્યા. એ કાગળનો ટુકડો ગજવામાં કેમનો આવ્યો તે એમને યાદ રહ્યું નહીં. કાગળના ટુકડાના લીરેલીરા થઈ ગયેલા. અંદરના અક્ષરો પીગળી ડાઘા થઈ ગયા હતા.

દિ. કુમારે સામી ભીંતે અરીસામાં કાગળનો એક ટુકડો જોયો. એમાં એમણે પોતાનું નામ પાંચ સાત અક્ષરોના ટુકડાઓમાં વેરણછેરણ જોયું. પાછો કાગળનો ટુકડો ફેરવી જોયો. અરીસામાં ફરી પોતાના ઘરનું ત્રૂટક–છૂટક સરનામું, નામવિહોણું વંચાયું. ફેર પાછો એમણે કાગળનો ટુકડો ઊલટાવી સૂલટાવી જોયો. સામે અરીસામાં કાગળને ટુકડે દિ. કુમાર સ્વયં પ્રગટી ઊઠ્યા આ બધી ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાને હોટલનું લોક ડોક ફેરવી તમાશાની માફક તાકી રહ્યું,

દિ. કુમારે ઊભા થઈ સામે ખોડાયેલ અરીસા તરફ ધસી જવા વિચાર્યું. આસપાસનું લોક ભાળી રહ્યું છે તેથી થોડા સભાન થઈ ત્યાં બેઠા, પાછા બેઠા બેઠા અકળાઈ ઊઠ્યા. કાગળના ટુકડાનો ડૂચો કરી, પાણીના પ્યાલામાં ઝીંક્યો, કાચના પ્યાલાને મુઠ્ઠીવાળી ભીંસ દીધી, ભીંસ વધુ ને વધુ સખત બનતી ગઈ. ગજવેથી પરચૂરણ વેરાય એમ કાચ તૂટવાનો અવાજ હોટલમાં ઘૂમી વળ્યો. દિ. કુમારની હથેળીમાં કાચની કરચો ઊંડે ખૂંતી ગઈ હતી. ટપ ટપ લોહી ટપક્યું. દિ. કુમાર અરીસામાં કશુંક ટપટપ જોઇ રહ્યા.

લાભશંકર પુરોહિત

સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીત

[૧]

'સુગમ સંગીત' કે 'હળવું સંગીત' આપણે ત્યાં light musicના અર્થમાં છેલ્લાં પચાસેક વર્ષથી, રેડિયોના આગમન પછી, વપરાશમાં આવેલી સંજ્ઞા છે. ગાનઘટના તરીકે એમાં શાસ્ત્રીય સંગીતના વિભિન્ન રાગોનો સ્પર્શ, ઠુમરી વ૦ ઉપ-શાસ્ત્રીય સંગીતના અંશો કે લોકસંગીતમાં પ્રચલિત ઢાળો ઉપરાંત અન્ય પ્રદેશોની લોક-તરજો કે કવચિત્ આપણે ત્યાં અપ્રચલિત એવી પશ્ચિમી ધૂનોનો વપરાશ જોવા મળે છે. શુદ્ધ (શાસ્ત્રીય) સંગીત, સૂરને–કેવળ અર્થનિરપેક્ષ સ્વરને–ઉપલક્ષે છે, જ્યારે સુગમ સંગીત અર્થવાહી શબ્દઘટનાને ગેયરૂપે અજવાળવા વિવિધ પ્રકારની સૂરરમણાનો આશ્રય લે છે. શાસ્ત્રીય સંગીત રાગના નિશ્ચિત બંધારણની મર્યાદામાં રહીને રસસર્જન સાધે છે; સુગમ સંગીત શબ્દસ્થ ભાવને સ્વર વિવર્તોથી રસરૂપ આપે છે. આ કારણે શાસ્ત્રીય સંગીતની સૂક્ષ્મ તાંત્રિક (Technical) પ્રક્રિયાને મુકાબલે સુગમ સંગીતમાં ગીતિતત્ત્વ (lyrical) અને ગેયતામૂલક (musical) અંશોની પ્રભુતા હોય છે. શાસ્ત્રીય સંગીતની બારીક જાણકારીની સજ્જતા તો વિશિષ્ટ અધિકારી વર્ગ જ ધરાવતો હોય છે; જ્યારે સુગમ સંગીત સામાન્ય જનસમુદાયની સાંગીતિક રસવૃત્તિને અપીલ કરતું હોવાને કારણે લોકપ્રિય હોય છે. સુગમ સંગીતના પાયામાં કાવ્યઘટના છે. કોઈ વિશિષ્ટ કાવ્ય રચનાને સુગમ સંગીત ભાવપોષક સૂર-લયના તરંગોમાં પ્રભાવક રીતે ઊપસાવી આપે છે. એટલે સુગમ સંગીતનું

લક્ષ્ય કેવળ સ્વર નિર્મિતિ નહીં, પણ સૂરસપ્તકની ભાવવ્યંજક લયરમણા દ્વારા વિશિષ્ટ કાવ્યરચનાના અંતર્ગત ભાવને રસાત્મક રૂપ આપવાનું હોય છે. આ કારણે એમાં રાગદારી સંગીતની સૂક્ષ્મ ને બારીક નકશી, આલાપ-તાનની ઝીણી આંટીઘૂંટી નથી હોતી, પણ સ્વર-સંગત દ્વારા શબ્દરૂપ ભાવને 'શ્રોત્રપેય' બનાવવાની કરામત હોય છે. એ દૃષ્ટિએ સુગમ સંગીત 'શબ્દ' અને 'સૂર'ની ઉભયાન્વયી કળાપ્રવૃત્તિ છે.

શાસ્ત્રીય સંગીતને મુકાબલે સુગમ સંગીત વધારે લોકભોગ્ય નીવડે છે એના મૂળમાં સુગમ સંગીતની વિલક્ષણ પ્રકૃતિ કારણભૂત મણાય. એમાં એક છેડે કોઈ શાસ્ત્રીય રાગથી બેસણી પર વિલસતી ગીતરચના તો બીજે છેડે કેવળ લોક-પ્રચલિત લય-ઢાળમાં વિચરતી ગીતરચનાનો સમાવેશ થાય છે. કયારેક ઠુમરી, ટપ્પા કે કજરી જેવા ઉપ-શાસ્ત્રીય પ્રકારોની કોઈ ગતને ઉમેરીને, રચનાની હલકને નવું પરિમાણ પણ સાંપડતું હોય છે. આમ સુગમ સંગીતની સ્વર-ઘટનામાં શાસ્ત્રીય, ઉપશાસ્ત્રીય, લોકસંગીત વા इदम् तृतीयम् શા સાવ અજાણ્યા સૂરતરંગોનો પ્રયોગ થતો પણ જોવા (ના, સાંભળવા) મળે છે. સાંગીતિક ઘટના તરીકે, સુગમ સંગીતને કશાની સૂગ નથી કે નથી કશાનો છોછ. રાગદારી સંગીતની કડક શિસ્તનો એમાં આગ્રહ નથી. સ્વરગૂંથણીમાં એની નજર લોકપ્રિયતા સામે છે, તંત્રબદ્ધતા સામે નહિ, એ અર્થમાં સુગમ સંગીત સૂર-વિહાર ગણી શકાય. એટલે જ ગેય રચનાપ્રકારો તરીકે એમાં ભજનો, પદો, ધોળ, ગરબી, રાસ, કથાગીત, સંવાદગીત કે લોકગીતથી માંડીને અર્વાચીન ભાવગીતો, ગઝલ, મુજરાગીત, સંગીતરૂપકો જેવી ગુચ્છાત્મક ગીતરચના અને આધુનિક મિજાજને નૂતન ભાષાબંધમાં વ્યક્ત કરતી 'ગીત રચનાઓનો સમાવેશ થાય છે. સુગમ સંગીત લોકસંગીતની તરજો કે ધૂનોને યથાવકાશ પ્રયોજે છે ખરું, પણ એ પંડચે લોકસંગીત નથી. લોકસંગીત તો આપણા તળપદા લોકજીવનની સંસ્કાર પરંપરામાં સહજ રીતે ઊતરી આવતી અનાયાસ અને અનામી લોકકર્તૃત્વ ધારણ કરતી ગાનપ્રવૃત્તિ છે. લોકગીતની રચના અને એની બંદિશોનું કર્તૃત્વ નિશ્ચિત હોતું નથી; જ્યારે સુગમ સંગીતમાં કૃતિને બંદિશ-કાર તરજોમાં બાંધતો હોય છે.

સુગમ સંગીતની કળાપ્રવૃત્તિને, આજે જે અર્થમાં આપણે સમજીએ છીએ તે અર્થમાં, વ્યવસ્થિત અને સંસ્થાગત સ્વરૂપ તો સાંપડે છે ધ્વનિમુદ્રણ અને સંદેશ પ્રસારણનાં માધ્યમોના આગમન પછી. આ સદીની બીજી પચ્ચીસીમાં ગ્રામોફોન અને રેડિયો જેવી ધ્વન્યોપજીવી અને સિનેમા જેવી દૃશ્ય-શ્રાવ્ય

ઘટનાઓ સુગમ સંગીતની સંસ્થાને ચોક્કસ વ્યવસ્થા અને વ્યાપકતા તો આપે છે જ, મુદ્રિત-સ્વરૂપને કારણે તાત્કાલિકતાને સ્થાને સ્થાયિતા ને સ્થાનાંતરણની વિવિધ શક્યતાઓ ઊભી થાય છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં 'ગાયન ઉત્તેજક મંડળી' (મુંબઈ)ની સ્થાપના અને વ્યવસાયી રંગભૂમિનો ઉદય, સુગમ સંગીતની વ્યવસ્થાત્મક ઘટનાનું પ્રારંભબળ બને છે. પરંતુ એ પૂર્વે, સમગ્ર મધ્યકાળ કે પ્રાચીનકાળમાં આપણું જનજીવન કોઈ સંગીતશૂન્ય નહોતું. છેક ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ પર્યન્તની આપણી આખી યે કવિતા પરંપરા ગાનનિર્ભર હતી. મધ્યકાળના કવિઓની રચનાઓના પદબંધનાં મૂળ જેમાં પડ્યાં છે એ અપભ્રંશોત્તર કાવ્યબંધો પણ રૂપમેળ ને મહદ્ અંશે માત્રામેળ છંદોમાંથી સરસરતા સરસરતા વિભિન્ન 'દેશી'માં ગંઠાયા હતા. અને એમ થવામાં પિંગળ બંધારણ કરતાં ગેયતાને સાકારિત કરવાનું વલણ વિશેષ કારણભૂત હતું.

[૨]

સુગમ સંગીતના પ્રભવ અને પ્રસ્તારને, સૌરાષ્ટ્ર પૂરતા મર્યાદિત પ્રાદેશિક સંદર્ભમાં તપાસવામાં, પ્રામાણિકતા અને ચોકસાઈ જાળવવાના આશયથી ત્રણેક બાબતો ધ્યાનમાં લેવી પડે.

(૧) સુગમ સંગીતની 'ચીજ' તરીકે વપરાતી ગીતકૃતિ.

(૨) ગીતરચનાને સંગીતની વિશિષ્ટ તરજોમાં નિબદ્ધ કરનાર બંદિશકાર કે સંગીતનિયામક,

(૩) ગીતરચનાને કંઠરૂપ આપનાર ગાયક/ગાયિકા.

ટૂંકમાં, ગીતકાર, સ્વરકાર અને ગાયક-સુગમ સંગીતની આ ત્રિવિધ ત્રુતિ-માંથી એક વા એકાધિકની સૌરાષ્ટ્ર સંલગ્નતાને કેન્દ્રમાં રાખીને વિગતો મૂકવાનું વાજબી ગણાશે. એક બીજો મુદ્દો પણ ધ્યાનમાં રાખવો ઘટે કે મધ્યકાળના સંગીત સ્વરૂપને સમજવા માટે કોઈ ધ્વનિમુદ્રિત પુરાવાઓ ન હોય એ સ્થિતિમાં એ કાળની રચનાઓ કંઠોપકંઠ પરંપરાએ ઊતરી આવી છે અને સચવાઈ રહી છે. કાળક્રમે એમાં સ્થળભેદે કેટલાક ઢાળ કે તરજોમાં પરિવર્તન આવ્યાં હોય એ બનવાજોગ છે.

* * *

ઇતિહાસના લાંબા સમયપટ પથરાયેલી સૌરાષ્ટ્રની સંગીતપરંપરાની સ્વરૂપ ઘટનામાં વિવિધ સ્રોતોની ઉપકારકતા દેખાય છે.

૧. ધાર્મિક સંગીત : ધર્મસાધનાની વિવિધ પ્રણાલિઓ કે પાસાંઓને ઉપલક્ષતું સંગીત. આપણી સંગીતપરંપરામાં ધાર્મિક સંગીતનો મોટો હિસ્સો રહ્યો છે. રામ, કૃષ્ણ, શિવ વા શક્તિ આ સૌ દેવદેવીઓની ઉપાસનાને અવલંબતી ભક્તિના વિવિધ ભાવોને વ્યક્ત કરતું **ભક્તિસંગીત** એમાં સમાય છે. તો જ્ઞાન, વૈરાગ્ય, યોગ, સત્સંગની અધ્યાત્મસાધનાનાં વિવિધ સ્ફુરણોને અભિવ્યક્ત કરતાં ભજન, પદ, ધોળ, રાસ, ગરબો, આરતી, થાળ, પ્રાર્થનાનો પણ એમાં જ સમાવેશ થશે. ધર્મપોષણ અર્થે મંડાતી 'હરિકથા' અને 'રાસલીલા' તથા 'રામલીલા' જેવી નૃત્યોપસેવી સંગીતપ્રણાલિ પણ ધાર્મિક સંગીતના પેટામાં આવે છે.

૨. લોકસંગીત : લોકજીવનની વ્યક્તિગત અને સામાજિક વિવિધ અવસ્થાઓ ને આવિર્ભાવોને વ્યક્ત કરતાં ગીતો, હાલરડાં, લગ્નગીતો, ઉત્સવગીતો, વ્રતગીતો, ઋતુગીતો, પ્રાકૃતિક કે રાજકીય ઘટનાને ગૂંથતાં પ્રસંગગીતો, રાસડા, મરશિયા અને ભવાઈ.

—તો અર્વાચીન સમયમાં આવતાં, સને ૧૮૫૦થી ૧૯૫૦ના સૈકા દરમ્યાન, સુગમ સંગીતના પોષણ, પ્રસ્તાર અને સંસ્થાપનામાં જે નવાં પરિબળો સહાયભૂત થયાં છે એમાં મહત્ત્વનાં આટલાં છે.

૧. વ્યવસાયી રંગભૂમિ, ૨. શાસ્ત્રીય સંગીતને પ્રાપ્ત થતો રાજ્યાશ્રય, ૩. નવ-જાગરણને પ્રતાપે રાસ, ગરબા જેવી પુરાણી સંસ્થાઓનો થતો પુનરુદ્ધાર અને પુરસ્કાર, ૪. સ્વતંત્રતા માટેની લડત અને દેશકલ્યાણ વિષયક વિભિન્ન પ્રવૃત્તિઓ, આંદોલનો, ૫. ધ્વનિ-મુદ્રણ અને સમૂહમાધ્યમોનું આગમન.

[૩]

કૌટિલ્યે ભલે **सौराष्ट्रा वार्ताशस्त्रोपजीविनः** તરીકે સૌરાષ્ટ્રવાસીઓને ઓળખાવ્યા હોય, પણ કળા, વિશેષે કરીને સંગીતની કળાથી—જેમાં ગાયન, વાદન અને નર્તન : એ ત્રિવિધ પ્રવૃત્તિનો સમાવેશ થાય છે—આ પ્રદેશ રંગાયેલો હતો એનાં પ્રાચીન નિદર્શનો પૂરા પ્રમાણમાં મળે છે. વેદની ઋચાઓને સંગીતરૂપે નિરૂપતા સામવેદના 'અરણ્યગેયગાન' અને 'ગ્રામગેયગાન' નામે બે વિભાગો પ્રચલિત હતા. આ પૈકી અરણ્યગેયગાન તપોવનમાં વસતા ઋષિઓનું સંગીત હતું, જ્યારે ગ્રામગેયગાનમાંથી કંઠ્ય સંગીતના પ્રબંધગાન, ગંધર્વગાન, માર્ગસંગીત વ. વિકસી આવ્યાં છે એવું સંગીતશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓનું માનવું છે. આ વૈદકાલીન સંગીત પરંપરાનું અનુસંધાન સામગાનના

ઉદ્‌ગાતા કેટલાક પરિવારોમાં વંશપરંપરા વા શિષ્યપરંપરાએ સચવાઈ રહ્યું છે. જામનગરના શ્રી દેવનંદ જોશી અને પડધરીના શાસ્ત્રી શ્રી. રેવાશંકર બેચરજી ત્રિવેદી આ લુપ્તપ્રાયઃ પરંપરાની, સાવ નજીકના ભૂતકાળની, કડીરૂપ હતા. સમગ્ર ભારતમાંના સામગાનના નિષ્ણાત ઉદ્‌ગાતાઓમાં શ્રી. ત્રિવેદી, વૈદિક પરંપરાનું વધુમાં વધુ મૂલસદૃશ અનુસંધાન ધરાવતા હતા એવું આ વિષયના અધિકારી તજ્જ્ઞ શ્રી જયદેવસિંહ ઠાકુરનું મંતવ્ય છે[1].સદ્‌નસીબે શ્રી ત્રિવેદીનું સામગાન આકાશવાણીએ ધ્વનિમુદ્રિત કરી લીધું છે.) સૌરાષ્ટ્રના સોરઠ અને હાલાર પરગણાના રબારીઓમાં ગવાતું, અને 'સરજૂ' નામે ઓળખાતું સ્વરાત્મક સ્તુતિગાન પણ સામગાનની નજીક છે એવો શ્રી ઠાકુર અને સંગીતશાસ્ત્રી શ્રી ગણપતરાય બર્વેનો અભિપ્રાય છે. (જો કે શ્રી જયમલ્લ પરમાર 'સરજૂ'ને લોકગીત તરીકે ઓળખાવે છે એ સયુક્તિક નથી લાગતું. 'સરજૂ' તત્ત્વતઃ આરોહ–અવરોહબદ્ધ સ્વરશ્રેણીઓના વિલંબિત લયમાં પ્રસરતું નિઃશબ્દ સંગીત છે, ગીત નહિ. 'હો'...અને...'હા...' જેવા પાદપૂરકો સામવેદના ગ્રામગેયગાન સાથે સંબંધ ધરાવતાં હશે? ઓડદર, મઢેજ, સીંદાકરના મઠમાં 'પૂજ'ના પ્રસંગે કે રબારીઓના ઘેરે વારતહેવારે યોજાતા 'કુંભ'(કળશ)–ના પ્રસંગે, લીંબડની શરણાઈ અને ઝાંઝના આછા તાલની સંગતમાં ગવાતું આ સ્તુત્યાત્મક સંગીત સંશોધન અને અભ્યાસલેખનો સ્વતંત્ર વિષય બની રહે તેમ છે.) પ્રામાણિક સામગાનની સચવાયેલી પરંપરા અને રબારીઓનું 'સરજૂ' ગાન, સૌરાષ્ટ્રનો ઠેઠ વેદકાલીન સંગીત સાથેનો નાતો દર્શાવી આપે છે.

* * *

—માત્ર સંગીતકળા જ નહિ, સંસ્કૃતિના અનેક સંદર્ભોમાં, સૌરાષ્ટ્રને વ્યાપક રાષ્ટ્રીય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મહત્ત્વનું સ્થાન તો આપી રહે છે ભગવાન શ્રીકૃષ્ણનો દ્વારિકાનિવાસ. જીવનની અનેકવિધ લીલાઓના રૂપવિધાયક શ્રીકૃષ્ણની વેણુવાદનકળા અને રાસલીલા, એમની અપ્રતિમ સંગીતપ્રીતિ અને સિદ્ધિની પરિચાયક છે. 'સંગીત રત્નાકર' અનુસાર, વેદકાળથી પ્રચલિત સંગીતવિષયક વિભિન્ન મતોમાં શ્રીકૃષ્ણનો પણ સ્વતંત્ર સંપ્રદાય 'કાલિનાથ મત' હતો. આ સંપ્રદાય મુજબ ૭ રાગ, આ પ્રત્યેક રાગની ૭ ૭ રાગિણીઓ અને આઠ પુત્રો મળી રાગરાગિણીની કુલ સંખ્યા પચાસની હતી[2].

'હલ્લીશક્રીડ' નામક વિશિષ્ટ વૃંદનૃત્ય એ કાળે પ્રચારમાં હતું. કૃષ્ણના ચરિત્રના ગીત સાથે યોજાતું ગોપકન્યાઓનું આ ગાનનિર્ભર વૃંદનૃત્ય હતું.

આ ઉપરાંત, કૃષ્ણ, બળરામ અને યાદવવીરોનું, તેમની પત્નીઓ સાથેની ક્રીડા અને અપ્સરાઓના નૃત્યનું વર્ણન પણ 'હરિવંશ'માં ઉલ્લેખાયું છે.[3] તો વળી, નૃત્યના સંદર્ભમાં ગવાતાં 'છાલિક્યગાન'નો ઉલ્લેખ પણ મળે છે. આ 'છાલિક્યગાન' નૃત્ય સાથેના મેળમાં આવે એવું શૃંગાર-વીરની પ્રધાનતા ધરાવતું અને વીણા વગેરે વાજિંત્રોની સંગતમાં ગવાતું નૃત્યોપકારક વૃંદગાન હતું.[4] 'હલ્લીશક્રીડ' અને 'છાલિક્યગાન' સંઘનૃત્ય અને નૃત્યોપકારક સંઘગીતની વિરાસત સૌરાષ્ટ્રને--અને તે દ્વારા બૃહદ્ ગુજરાતને--'રાસ' 'ગરબી'ના અવતારે પ્રાપ્ત થઈ છે. મૂલતઃ સૌરાષ્ટ્રના, તત્પરતઃ ગુજરાત વ્યાપ્ત, 'રાસ' અને 'ગરબી-ગરબા'ની નૃત્યકળા તથા તદનુષંગી વૃંદગાનની સંગીતાત્મક ઉપસ્થિતિઓનું, ઉત્તરકાલીન સંગીતપરંપરામાં, કેટલું બધું મહત્ત્વનું પ્રદાન રહ્યું છે એ વિશે વધારે ચર્ચાની જરૂર જ નથી લાગતી. (અહીં એક આડવાત નોંધવી રસપ્રદ બનશે : તામિલનાડુના તાંજોર પરગણામાં વસવાટ કરતા નગરવાસીઓમાં પ્રચલિત 'કુમ્મી' જેવી ગરબીસદૃશ નૃત્ય સંસ્થા વિશે સાંભળીને શ્રી નરસિંહરાવે, સૌરાષ્ટ્ર ગુજરાતથી અતિ દૂરના પ્રદેશોમાં સમવર્તી સંગીતનૃત્યાત્મક વૃંદઘટના અંગે આશ્ચર્ય વ્યક્ત કર્યું હતું. પણ તાંજોરમાં વસતા ઉલ્લિખિત નગરજનો હકીકતે તો હજારેક વર્ષ પહેલાં સૌરાષ્ટ્રમાંથી જ સ્થળાંતર કરીને ત્યાં વસેલા 'સૌરાષ્ટ્રીઓ' જ છે.[5] મૂળ સ્થાન સાથેનું અનુસંધાન તૂટચે હજાર વર્ષ વીતી જવા છતાં યે, સૌરાષ્ટ્રનો આગવો ને વિલક્ષણ કળા સંસ્કાર એમણે જાળવી રાખ્યો છે એ ઘટના રાસગરબીની પ્રાચીન પરંપરા પ્રજાજીવનની આંતરચેતનામાં કેટલી તીવ્રપણે રસીભૂત થઈ ગઈ હશે એની પ્રતીતિ કરાવી રહે છે) આ 'છાલિક્યગાન' વૃન્દગાન હતું અને વૃંદનૃત્યની સંગતમાં એની ઉપયુક્તતા હતી એટલે રાગરાગિણીના સૂક્ષ્મ તાનપલટા કે સૂરકારી કરતા સરળ ને લોકભોગ્ય સૂરાવલિ અને લયવિવર્તોનું હોવું અનિવાર્ય બની રહે. એ દૃષ્ટિએ, 'છાલિક્યગાન'ને પુરાણકાલીન સૌરાષ્ટ્રના સુગમ સંગીતના આરંભિક નમૂના તરીકે લેખવું ઘટે. શ્રીકૃષ્ણની પૌત્રવધૂ બાણસુતા ઉષાએ સૌરાષ્ટ્રને શીખવેલાં 'લાસ્ય' નૃત્યની અને તત્પ્રેરિત સંગીતની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. શ્રીકૃષ્ણ અને ઉષાએ સૌરાષ્ટ્રમાં આરોપેલી રાસ, ગરબી-ગરબા અને વૃંદગાનની સાંસ્કૃતિક ઘટના, કાળક્રમે પરિવર્તનો પામતી, કેવી તો દૃઢમૂલ થઈ રહી! સૌરાષ્ટ્રનાં પ્રભાસ, રૈવતક અને કુશસ્થલી જેવાં સ્થાનોમાં આનંદ અને ઉલ્લાસનાં પ્રેરક ગીત-નૃત્યની લોકમાન્ય પ્રણાલિ હતી. ગુપ્તવાસ ભોગવવા નીકળેલા અર્જુનના સત્કાર માટે કૃષ્ણે રૈવતકની તળેટીમાં સંગીત-નૃત્યનો

ઉત્સવ અને નાટારંભ યોજવાનો; મહાભારતમાં પ્રાપ્ત થતો ઉલ્લેખ આવી વ્યાપક પરંપરાનો નિર્દેશ કરે છે.[૬]

ગુપ્તકાળ દરમ્યાન સૌરાષ્ટ્રમાં સંગીતની સ્થિતિ વિશે કોઈ નિશ્ચિત નિર્દેશ પ્રાપ્ત થતા નથી. પણ મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામને સંગીતવિદ્યામાં કુશળ હતો એવો ઉલ્લેખ ગિરનારની તળેટીનાં શિલાલેખમાં મળે છે.[૭] તો પાંચમી છઠ્ઠી સદીમાં વલ્લભીના મૈત્રક શાસકો—રાજા ગ્રહસેન અને રાજા ધરસેન (બીજો)—સંગીતકુશળ હોવાના ઉલ્લેખો પણ મળે છે. આ પછીના સમયગાળામાં, જૂનાગઢનો, ચુડાસમા વંશનો ખેંગાર (ત્રીજો) નાદવેદનો ઉદ્ધારક હતો એવો નિર્દેશ દામોદરકુંડ નજીક મળી આવેલા લેખમાં સાંપડે છે; તો વળી, ધાંધળ નામના નાગર ગૃહસ્થની બે પુત્રીઓ સંગીત અને નૃત્યમાં પ્રવીણ હોવાનો ઉલ્લેખ વેરાવળ નજીકના સુત્રાપાડા ગામની વાવમાંથી મળેલા ચૌદમી સદીના શિલાલેખમાં મળે છે.[૮] સોલંકી શાસનપર્યન્ત સોમનાથમાં પૂજોપચાર નિમિત્તે સંગીત અને નૃત્યના વ્યાપક પ્રબંધ વિશે તો ઐતિહાસિક પુરાવાઓ પડ્યા જ છે. આ બધું જોતાં ઈ. સ.ની દશમી–બારમી સદી સુધી સૌરાષ્ટ્રના સંસ્કાર-જીવનમાં શિષ્ટસંગીતનું પ્રચલન હતું એમ માનવાને કારણ રહે છે.

જો કે અહીં તો, ચર્ચા તો ઉદ્દિષ્ટ છે સૌરાષ્ટ્રના સુગમ સંગીતની, પરંતુ સુગમ સંગીતની ઘટનામાં શાસ્ત્રીય સંગીતની ઉપકારકતા પણ ઓછી નથી. શાસ્ત્રીય સંગીતનું સતત પ્રેક્ષણ સુગમ સંગીતને નવી દિશાઓ ને નવાં પરિમાણો આપતું રહે છે. એ દૃષ્ટિએ, શાસ્ત્રીય સંગીતના ક્ષેત્રે પ્રાચીન સૌરાષ્ટ્રના પ્રદાન અંગેની વીગતો પણ નોંધવી જોઈએ. 'બિલાવલ' થાટ અને રાગના ઉદ્‌ભવ તથા પ્રચારને સૌરાષ્ટ્રના પ્રસિદ્ધ બંદર, વેરાવળ ('वेलाकुल') સાથે સંબંધ હોવાની દૃઢ માન્યતા છે. તો ભૈરવ થાટના 'સૌરાષ્ટ્ર ટંક' રાગ તથા ખમાજ થાટના 'સોરઠી' ઉપરાંત 'સોરાષ્ટ્ર' અને 'સોરઠ મલ્હાર' રાગોની સંજ્ઞાઓ જ, એની સૌરાષ્ટ્ર સંલગ્નતા સૂચવી આપે છે.[૯] આ સિવાય 'અહીર ભૈરવ', 'સોરઠ', 'દેશ', 'માંડ', 'મારુ' અને 'રામકલી' જેવા રાગોની સૌરાષ્ટ્રી લોક-સંગીત સાથેની અતિપરિચિતતા, આ રાગોની સૌરાષ્ટ્ર સાથેના અંતરંગ સંબંધની કડી ગણાય.

[૪]

સંગીતના શાસ્ત્રગ્રંથોમાં સંગીતના બે પ્રકાર ગણાવ્યાં છે : 'માર્ગ સંગીત' અને 'દેશી સંગીત'. આ પૈકી 'દેશી સંગીત' એટલે વાગ્ગેયકારોએ જે લક્ષણ-

'મુક્ત જનરંજન કરનારું ગીત દેશી રાગોમાં પ્રયોજવું હોય છે તે.'[10] અને 'વાગ્ગેયકાર એટલે વાણી અને ગીત બન્નેનો રચનાર.'[11] આ દૃષ્ટિએ નરસિંહથી માંડીને દયારામ સુધીના આપણા તમામ પદકવિઓ 'વાગ્ગેયકાર' ગણાય. ઉપર જેનો નિર્દેશ કર્યો છે તે 'માર્ગ' સંગીત અને 'દેશી સંગીત' એટલે જેમાં નિયમોનું બંધન નથી અને પ્રદેશભેદે રુચિ અનુસાર જે લૌકિક સંગીત પ્રચારમાં હતું તે. આ 'દેશી સંગીત'માંથી જ વિકાસક્રમે પ્રબંધગાન, ધ્રુવાગીતિ, ધ્રુવપદગાન, ખ્યાલગાન વ. ઊતરી આવ્યાં હોવાનો અભિપ્રાય છે. દશમા શતક સુધી સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસપ્તક સચવાઈ રહ્યું, પણ ૧૧–૧૨મી સદીમાં મુસ્લિમોના સંપર્કને કારણે ભારતીય સંગીતમાં મૂલગામી પરિવર્તનો આવે છે. મુગલકાળમાં ધ્રુવપદ–ધમારની ગાયકી અને ૧૭–૧૮મી સદીમાં ખ્યાલ ગાયકી તથા ૧૯મી સદીના આરંભે ઠુમરી, ટપ્પા જેવી ઉપશાસ્ત્રીય ગાયકી વિકસી આવે છે. આ સ્થિતિમાં સુગમ સંગીત પણ આ પરિવર્તનોથી અસ્પૃષ્ટ રહી શકે નહિ.

બારમી સદીથી ઓગણીસમી સદી સુધીની આપણી કવિતા ગેયધર્મી હતી. અપભ્રંશોત્તર કાળમાં પિંગળમાન્ય છંદો ઢીલા પડીને સરળ ગેય દેશીઓમાં ઢળતા જતા હતા. અને એમ થવામાં, ગેયતાને પોષક અંશો અંત્યપ્રાસ અને આંતરપ્રાસ ઉપરાંત 'રે', 'એ', 'હો'–જેવાં પાદપૂરકો ચરણના આરંભે મધ્યે વા અંતે ઉમેરાતાં જતા હતાં. આ અરસામાં જ ગુજરાતી ભાષા અને કવિતાનો આરંભ મંડાય છે. એટલે આપણી તત્કાલીન કવિતાનું કાઠું અંતરંગ ભાવદ્રવ્ય પરત્વે ભક્તિ ધર્મના સંતર્પક અંશોથી સંભૂત હતું; જ્યારે બહિરંગ પદઘટનાની બાબતમાં, ગેયતાના કક્ષામા રહે તેવા માત્રામેળ છંદો કે તદનુરૂપ 'દેશી'ની ચાલોમાં ઢળેલું હતું. આ સ્થિતિમા મધ્યકાલીન કવિઓ માત્ર શબ્દરચનાકાર નહિ, પોતાની રચનાને ગેયતાનો પુટ આપનાર પણ હતા, એટલે ગાનપ્રવૃત્તિના હેતુ માટે કાવ્યકૃતિની ખોટ તો કદી પડવા પામી નહિ. કવિતાની આ સાંગીતિક ઘટનામાં પૂર્વકાલીન પ્રબંધગાનની અસર તો હશે જ.

પુરાણકાળે શ્રીકૃષ્ણ સૌરાષ્ટ્રના સંગીતવિધાનમાં આરંભ કે અગ્રયાયીનું સ્થાન ધરાવે છે; તો મધ્યકાળે કૃષ્ણભક્ત નરસિંહ ગુજરાતી સુગમ સંગીતના આદ્ય પુરસ્કર્તા તરીકેનું સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે. નરસિંહની ઊર્મિગીત પ્રકારની બહુસંખ્ય પદકવિતાને પોતીકું સંગીતરૂપ છે. મીરાંનો અપવાદ બાદ કરતાં, ન તો એની પૂર્વે કે ન એમના પછીના કોઈ કવિની રચનાઓ, આટલા વિપુલ પ્રમાણમાં ને આટલા વ્યાપક સ્તરે, લોકકંઠે કાળપ્રવાહમાં પણ ટકી રહી છે. ધ્રુવ-

'વૈષ્ણવ જન તો તેને રે કહીએ'–જેવી મિશ્ર ખમાજની રચનાને તો, આશ્રમ પ્રાર્થનામાં સ્થાન આપીને ગાંધીજીએ નરસિંહને અને તે દ્વારા ગુજરાતી ભાષા–કવિતાને-આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રદાન કરી છે.

નરસિંહની સૂક્ષ્મ સંગીત સૂઝનો પરિચય તો એ કૃતિની રાગબાંધણી સમયાનુકૂળ સંદર્ભમાં કરે છે, ત્યાં મળે છે, વર્ષાવિષયક રચનાઓને મલ્હારમાં, તો વસંતઋતુ વિષયક રચનાઓને વસંત કે સારંગમાં ગૂંથે છે, 'સફળ રજની હવી આજની અભિનવી'-પદને એ રાત્રિગેય વસંતમાં મૂકે છે. એટલું જ નહિ, ઝપતાલનું સૂચન કરી લયપ્રવાહનો પણ નિર્દેશ કરી આપે છે. આ પદનું સ્વરાંકન કાંઈક આવું હોઈ શકે :

સ ફ ળ	ર જ	ની — હ	વી —
ધ સા ની	ધ પ	ધ મ ધ પ પ	મ' ગ
આ — જ	ની —	અ ભિ ન	વી —
પ મ' ગ —	મ' ધ	નિ સા રે	નિ સા —

[સ્વર લિપિ–રમણલાલ છો. મહેતા 'ગુજરાતી ગેય કવિતા'-પૃ. ૨૦-૨૧]

નરસિંહની રચનાઓની એમના ખુદના કંઠે સંપડાવેલી સ્વરબાંધણીની કંઠોપકંઠપરંપરા; પોતાની ગાયકીમાં આજે પણ જળવાઈ રહી હોવાનો દાવો, જૂનાગઢમાં રણછોડજી મંદિરના ગિરનારા બ્રાહ્મણ જ્ઞાતિના સેવકો ને કીર્તનકારોનો છે. નરસિંહના કુલજનો દ્વારા જ સ્થપાયેલા આ મંદિરમાં સેવા (પૂજા) દર્શનના નિત્યક્રમમાં, અન્ય વૈષ્ણવ મંદિરોની માફક વ્રજભાષાના અષ્ટસખાનાં પદો નહિ, પણ નરસિંહની જ ગુજરાતી રચનાઓને મૂળ સ્વર બાંધણીમાં ગાવાની પરંપરા ચારસો વર્ષથી ચાલી આવે છે. આજે પણ શ્રી. ભગવતીપ્રસાદ સેવક, શ્રી ત્રિકમજી સેવક, શ્રી શાંતિભાઈ સેવક આ નારસિંહી કીર્તન પદ્ધતિની સૌરાષ્ટ્રીય ગાન પરંપરાને સાચવી રહ્યા છે.

—એવું જ ઉલ્લેખનીય સંગીતપ્રદાન સૌરાષ્ટ્રને સાંપડ્યું છે મીરાં પાસેથી. રાજસ્થાનની મીરાં વ્રજભૂમિમાં ભક્તિનો પ્રેમસ્પર્શ પામી અને સૌરાષ્ટ્રના કૃષ્ણતીર્થ દ્વારિકામાં એમણે જીવનનાં અંતિમ વર્ષો વીતાવ્યાં. આ કારણે રાજસ્થાની, વ્રજ અને ગુજરાતી–એમ ત્રણેય ભાષાઓમાં એની અસંખ્ય પદરચનાઓ પ્રસરી છે. ભાવની તીવ્રતા, અનુભૂતિની પાસાદાર સઘનતા અને

પદ-લયના અનેક સ્તરીય વિવર્તો ધરાવતી એની રચનાઓમાં ભક્તિની ઉત્કટતા, વિરહની ઘુંટાયેલી વેદના, નારીહૃદયની છટપટાહટ અ-પૂર્વ પ્રકારે વ્યક્ત થયાં છે.

નરસિંહની જેમ, મીરાંની પણ સંગીતની જાણકારી ઠીક ઠીક છે. 'મીરાંકી મલ્હાર' જેવો રાગ-પ્રકાર કાંઈ અમસ્તો ચલણમાં નહિ આવ્યો હોય! એની રચનાઓ પણ ભૈરવ, કલ્યાણ, મલ્હાર, ઝીંઝોટી, ધનાશ્રી, સોરઠ, કાલેરો, મારુ, કાફી, પરજ, માઢ વગેરે રાગો તથા ત્રિતાલ, દીપચંદી, લાવણી વ. તાલોનાં અભિધાન ધરાવે છે. મોટી સંખ્યાના મીરાંનાં પદો ચારસો વર્ષથી લોકકંઠે ઊતરતાં રહ્યાં છે એમાં પાણીદાર મોતી જેવી, ઝણઝણાટીનો તીવ્ર અનુભવ કરાવી મૂકે તેવી ધ્રુવ પંક્તિની આજુબાજુ ત્રણચાર કડીઓમાં ભાવનું રસાત્મક પુદ્ગલ બાંધી આપતી ટૂંકા બેરની પદઘટના તો ખરી જ; લોકસ્પૃષ્ટ લયચેતના, ભાવપોષક સૂરકારી અને ગેયતાના ભરપૂર ગુણો પણ કારણરૂપ છે. બહોળો પ્રસાર ધરાવતી મીરાંની પદરચનાઓમાં પ્રતીત થતા પાઠ-ભેદ અને ઢાળભેદ એ રચનાઓની વ્યાપક ગતિશીલતા ને રુચિગ્રાહ્યતાની વિવિધતા દર્શાવે છે. સંગીતદષ્ટિએ મીરાંની પદકવિતની આગવી વિલક્ષણતા એ છે કે એક જ રચના વિવિધ બંદિશકારો કે ગાયકો દ્વારા જુદી જુદી તરજો કે રાગમાં પ્રસ્તુત થવા છતાં ક્યાંય વાસીપણાનો અનુભવ થતો નથી. પં. ઓમકારનાથ, પં. રવિશંકર, હૃદયનાથ મંગેશકરની સ્વર બાંધણી કે શ્રીમતી શુભલક્ષ્મી, લતા મંગેશકર, વાણી જયરામની ગાયકીમાં એની પ્રતીતિ મળે છે. 'હે...રી...મૈં તો પ્રેમદિવાની' કે 'મેરે તો ગિરિધર...' કે 'આલી, મૈં જોગન બન જાઉં'-જેવી રચનાઓ એકાધિક બંદિશોમાં પ્રસ્તુત થવા છતાં, પ્રત્યેક રચના આગવું આકર્ષણ ઊભું કરી શકી છે. સૌરાષ્ટ્રમાં નારાયણસ્વામી, ઈસ્માઈલ વાલેરા, હેમુ ગઢવીએ મીરાંના કૃતિઓને વિભિન્ન ઢાળોમાં રજૂ કરી છે એની નોંધ પણ લેવી ઘટે. 'કાનુડો શું જાણે મારી પીડ, બાઈ અમે બાલકુંવારાં રે...' કે 'જોશીડા, જોશ તો જુઓ મુંને કે'દિ મળે ઘેલો કા'ન' મીરાંનાં આ બન્ને પદોના ગાન ઢાળની જુદા જુદા ગાયકોના કંઠે આકારાતી ભેદકતા પણ મીરાંની બબલખ સંગીત ગુંજાશની સાહેદી પૂરશે.

[૫]

ભક્તિસંગીતની આ સરવાણી, નરસિંહ–મીરાંના સમય પછી સૂકી નથી; પણ સમયક્રમે એમાં નવા નવા પ્રવાહો ભળતા રહ્યા છે અને એ કારણે સેર

મટી, સરિતા બની રહી. ૧૬મી સદી પછી ભક્તિમાર્ગની વૈષ્ણવધારાનો એક વિશિષ્ટ પ્રવાહ એમાં ભળે છે અને એ છે પુષ્ટિ સંપ્રદાયનો સંગીતપ્રવાહ. આ સંપ્રદાયના પ્રવર્તક શ્રીમદ્ વલ્લભાચાર્યજી અને તેમના પછી તેમના પુત્ર ગો. શ્રી વિઠ્ઠલનાથજી સૌરાષ્ટ્રના પ્રવાસે બએક વાર આવી ગયા હતા. ધર્મોપદેશ માટે એમણે જ્યાં રોકાણો કર્યાં તે સ્થળો 'બેઠક' તરીકે ઓળખાય છે. ભારતભરનાં એવાં ૮૪ સ્થાનો પૈકી ૮, તો એકલાં સૌરાષ્ટ્રમાં જ છે. વિધર્મી શાસકોની ભંજકનીતિની આંખે ન ચડે એવા વ્યવહારુ આશયથી શિખરબંધ મંદિરોને બદલે, ગૃહસ્થનાં સંપન્ન નિવાસસ્થાન–'હવેલી'–ને દેવ મંદિર તરીકે સ્થાપ્યાં; અને નિત્યના ગૃહસ્થજીવનમાં નડે નહિ તેવી, કૃષ્ણની વાત્સલ્યમૂલ પ્રેમલક્ષણા ભક્તિ પ્રબોધી. મંગળાથી શયન સુધીની અષ્ટક્રમની નિત્યસેવામાં કૃષ્ણના બાલભાવની વિવિધ લીલાઓની–દિનચર્યાની–જે ગોઠવણી કરી એને કારણે વૈષ્ણવ સમુદાયની સૌંદર્યરુચિ અને સંગીતવૃત્તિને પ્રકાશવા માટે શક્યતાઓ ઊભી થઈ. નિત્યદર્શનના અષ્ટક્રમ અને ઋતુ અનુસાર ઉત્સવના અનુષંગે વિશિષ્ટ લીલા કે ભાવને વ્યક્ત કરતાં કીર્તનગાનની નિશ્ચિત વ્યવસ્થા એમાં હતી. સૂરદાસાદિ અષ્ટસખાનાં વ્રજભાષાનાં પદોનું સંગીત બંધારણ તો એ કાળે પ્રચારમાં આવેલી ધ્રુપદ–ધમારની ગાયકીનું હતું.

સૌરાષ્ટ્રના મોટા ભાગનાં નગરોમાંના ઉપલા વર્ણો–વાણિયા, ભાટિયા, લોહાણા ઉપરાંત સોની, કંસારા જેવો કારીગર વર્ગ અને ગામડાંમાંનો ખેડૂતવર્ગ આ સંપ્રદાયના ગાઢ પ્રભાવ તળે આવ્યો. એ કારણે પોરબંદર, જામનગર, જૂનાગઢ, વેરાવળ, અમરેલી જેવાં શહેરોમાં શ્રીમદ્ વલ્લભાચાર્યજીના વંશજ આચાર્યોએ મંદિરો સ્થાપ્યાં. તો નાનાં નાનાં ગામડાંઓમાં પણ 'હવેલી' સ્થપાણી. કેટલાક આચાર્યો પંડયે સંગીતકળાના ઊંડા જાણકાર હતા જ, એમનાં પ્રેરણા અને પ્રભાવ તળે અનુયાયી વૈષ્ણવોનાં પણ કીર્તનમંડળો ઊભાં થયાં. સંગીતની રુચિ અને શક્તિ ધરાવતા વૈષ્ણવોની, સંગીતકળાને ઘડવાનો ને ખીલવવાનો સુયોગ આ રીતે ઊભો થયો. આ કારણે પુષ્ટિ સંપ્રદાયના વ્યાપક પ્રભાવ તળેનાં શહેરો ને ગામોમાં વૈષ્ણવોની 'કેસરિયા મંડળી' અસ્તિત્વમાં આવી. આ કેસરિયા મંડળીઓ કીર્તન–સંગીત દ્વારા સૌરાષ્ટ્રના સંગીતક્ષેત્રને છેલ્લાં ચારસો વર્ષથી પોષતી રહી છે.

પુષ્ટિસંપ્રદાયની આ કીર્તનપદ્ધતિ (જેને આકાશવાણી પરથી પ્રસ્તુત કરવાના આરંભના પ્રસંગે શ્રી. ચં. ચી. મહેતાએ 'હવેલી સંગીત'ની સંજ્ઞા આપી હતી.) ગાનપદ્ધતિની બાબતમાં ધ્રુપદ–ધમારની પરંપરાને, અને રચના

પરત્વે, વ્યાપકપણે વ્રજભાષાના અષ્ટછાપ કવિઓની પદરચનાઓને સ્વીકારે છે. આમ છતાં ગુજરાતી પદકવિતા—દયારામ, ગોપાલદાસ વ.ની રચનાઓનો સમાદર થાય છે જ. આ ઉપરાંત ભીમ, વલ્લભ, માધવદાસ, પુરુષોત્તમ વ.ની નામ-છાપ ધરાવતી ગુજરાતી રચનાઓ સત્સંગ, કીર્તનક્રમોમાં ગવાય છે.

'હવેલી સંગીત' એટલે ધ્રુપદ-ધમારની ગાયકી ધરાવતી કેવળ વ્રજભાષાની ભક્તિરચનાઓનું ગાન—એ રૂઢ ખ્યાલ યથાર્થ નથી. ગુજરાતી ભાષાની અનેક પદકૃતિઓ—ધોળ, રાસ, ગરબી, હીંચ, હમચી અને વિશેષ તો 'ઝીલણિયાં' તરીકે ઓળખાતાં સહુ ઝીલી શકે તેવાં સરળ પદોનો પ્રચાર સૌરાષ્ટ્રના ગ્રામ-પ્રદેશોની કીર્તનમંડળીઓમાં વિશેષ છે. આ કીર્તનરચનાઓનું સંગીત બંધારણ પ્રચલિત લોકઢાળોને અનુસરે છે.

પુષ્ટિસંપ્રદાયના આચાર્યોની પરંપરામાં ઊંચી કળાદૃષ્ટિનો સહજ સંસ્કાર હોવાથી, સૌરાષ્ટ્રનાં વૈષ્ણવ મંદિરોમાં શાસ્ત્રીય સંગીત અને સુગમ સંગીતનાં સતત પોષણ અને પ્રવર્તન થતાં રહ્યાં છે, પોરબંદરના ગો. શ્રી ઘનશ્યામલાલજી અને ગો. શ્રી દ્વારિકેશલાલજી—પિતા, પુત્ર—ની હારમોનિયમકળા અખિલ ભારતીય ધોરણે પુરસ્કૃત થઈ હતી. તો એમના જ પુત્રો પૈકી ગો. શ્રી રસિકરાયજી હારમોનિયમ વાદન ઉપરાંત સિતારવાદનના અચ્છા કળાકાર તો છે જ; પદરચના અને બંદિશના ક્ષેત્રે પણ નામના ધરાવે છે. ગો. શ્રી માધવરાયજી કીર્તનરચના અને ગાયકીનું સારું કૌશલ ધરાવતા હતા. મૃદંગવાદનના ક્ષેત્રે ગો. શ્રી દ્વારિકાનાથજીની જબરી પ્રતિષ્ઠા હતી. જામનગરના ગો. શ્રી વ્રજનાથજી ધ્રુપદગાયકીના નિપુણ કળાકાર હતા. આજે પણ ગો. શ્રી ગોવિંદરાયજી (પોરબંદર) ગો. શ્રી. વ્રજભૂષણલાલજી, ગો. શ્રી વિઠ્ઠલનાથજી (જામનગર) કીર્તનકળાને ક્ષેત્રે ખ્યાતિ ધરાવે છે.

ઝાંઝ, પખવાજ કે મૃદંગ, તાનપૂરો ને સૂરપેટીની સંગતમાં એકલગાન (Solo) અને વૃંદગાન—ઉભય પ્રકારે પ્રચલિત આ ભક્તિસંગીતે સૌરાષ્ટ્રને સતત ગૂંજતું ને ગાજતું રાખ્યું છે. પોરબંદરમાં શ્રી મુરલીધર અધિવાસી, શ્રી કરશનદાસ મઢિયા, શ્રી વલ્લભદાસ બાપોદરા, શ્રી લક્ષ્મીદાસ; જૂનાગઢમાં શ્રી નરસંગભાઈ કંસારા, શ્રી યદુનાથ શર્મા, શ્રી વ્રજલાલ કંસારા (પખવાજી), ધ્રાંગધ્રાના શ્રી. ભગવતીપ્રસાદ ભટ્ટ; ભાવનગરના શ્રી માધુભાઈ વ્યાસ; વેરાવળના શ્રી ખાણુભાઈ, બીલખાના શ્રી જીવણભાઈ મરજાદી; રાજકોટના શ્રી ઘનશ્યામ રાજપરા, ગોપાલદાસ કંસારા અને શ્રીમતી પુષ્પા છાયા; સુપેડીના શ્રી ભાનુભાઈ વ્યાસની કીર્તનક્ષેત્રે ઉલ્લેખપાત્ર સંગીતસેવા ગણાય. શ્રી ભાનુભાઈ વ્યાસે તો દાણલીલા વખતે ગવાતાં પદોમાં રાગદારી સાથે તળપદા લોકઢાળોનો રંગ ઉમેરીને

-ઢાઢીલીલાને નવો વળાંક આપ્યો.

'હવેલી સંગીત'ના ક્ષેત્રે, પ્રચાર અને પ્રસારની બાબતમાં સૌથી મહત્ત્વનું કાર્ય કરી રહેલા શ્રી વિઠ્ઠલદાસ બાપોદરા(ભાવનગર)ની સેવાઓના ઉલ્લેખ વગર તો સૌરાષ્ટ્રમાં હવેલી સંગીતના પ્રદાનનું પ્રકરણ જ અધૂરું રહે. શ્રી બાપોદરા પુષ્ટિમાર્ગીય કીર્તનપદ્ધતિ સાથે, એમના પિતા કીર્તનસેવા સાથે સંકળાયેલા હોવાથી, કુળસંસ્કારે બચપણથી જ સંલગ્ન છે. શાસ્ત્રીય સંગીતની ઊંડી સજ્જતાને કારણે એમને જુદી જુદી શિક્ષણસંસ્થાઓમાં, વિશેષે ભાવનગરની મહિલા કૉલેજમાં, અધ્યાપકપદે સેવાઓ આપવાનો યોગ મળ્યો. શ્રી બાપોદરા પોતે નામી કીર્તનકાર તો ખરા જ, શાસ્ત્રીય સંગીતના અભ્યાસી પણ એટલા જ; સૌરાષ્ટ્રની તળપદી સંગીતપરંપરાના પણ જાણકાર. 'હવેલી સંગીત'ને વ્યાપક લોકસમુદાય સુધી પહોંચાડવા ને વૈષ્ણવી સંગીતના રસિક જિજ્ઞાસુને સંતોષવા માટે એમણે છેલ્લાં પાંચ સાત વર્ષથી 'કીર્તન શિબિરો'નું વ્યવસ્થિત આયોજન આરંભ્યું છે. સૌરાષ્ટ્ર અને બૃહદ્ ગુજરાતમાં એમણે અત્યાર સુધી પચાસેક જેટલી શિબિરોમાં કીર્તન શિક્ષણનાં નિદર્શનો આપ્યાં છે. ધ્રુપદ ધમાર, ખ્યાલ, ઉપ-શાસ્ત્રીય અને લોકસંગીત—એમ 'હવેલી સંગીત' માંના ચતુર્વિધ અંશોને પૃથક્ પૃથક્ ઉપસાવીને જિજ્ઞાસુ સુધી કીર્તનકળા પહોંચાડવાનો એમનો અભિગમ રહ્યો છે.

* * *

અઢારમી સદીમાં અસ્તિત્વમાં આવતા સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના સાધુઓની કવિતા અને સંગીતવિષયક સેવાઓને પણ અહીં સંભારવી જોઈએ. લોએજ, પીપલાણા, મૂળી, ગઢડા અને જૂનાગઢ જેવાં આ સંપ્રદાયનાં મુખ્ય ધામો સૌરાષ્ટ્રમાં. વળી, સહજાનંદ સ્વામીના વસવાટનું મુખ્ય કેન્દ્ર રહ્યું ગઢડા. આ કારણે એમના પ્રમુખ શિષ્યોમાંના નિષ્કુળાનંદ, મુક્તાનંદ, બ્રહ્માનંદ, દેવાનંદ અને પ્રેમાનંદ સ્વામીની કાવ્ય સંગીત વિષયક શક્તિઓનાં પ્રકટીકરણ અને પ્રતિષ્ઠાન સૌરાષ્ટ્રમાં આરંભાયાં. પુષ્ટિસંપ્રદાયને મુકાબલે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના સાધુકવિઓનું ભક્તિસંગીત તળ સૌરાષ્ટ્ર સાથે વિશેષ અનુસંધિત રહ્યું છે. ગુજરાતી પદરચના અને પરંપરિત ગાનઢાળોને કારણે નિષ્કુળાનંદનાં ત્યાગ વૈરાગ્યને લગતાં પદો, મુક્તાનંદ સ્વામીનાં સારંગીવાદન ને નૃત્યકળા ઉપરાંત બોધક પદો; ભૂમાનંદ સ્વામીનો 'જમો થાળ જીવણ જાઉં વારી'—એ પંક્તિથી આરંભાતો પ્રખ્યાત 'થાળ' અને બ્રહ્માનંદ સ્વામીના અતિખ્યાત 'રંગભર સુંદર શ્યામ રમે'માં વણાયેલો રેણકી: આ સૌની સંગીતમયતા

સંપ્રદાયના સત્સંગીઓમાં આજે પણ આદરપાત્ર છે, પરંતુ આ સૌ સાધુઓમાં ભક્તિની આર્દ્રતા, ભાવની ઉત્કટતા અને સંગીતની વેધક ચોટનો અદ્ભુત યોગ તો જોવા મળે છે પ્રેમાનંદ સ્વામી 'પ્રેમસખી'માં. પ્રેમાનંદ સ્વામીની સંગીતની જાણકારી સૌથી વિશેષ; કંઠના માધુર્યને કારણે ગાનમાં આવતી તરાબટ, રાગદારી સંગીતનું કૌશલ અને ભક્તિની પ્રાંજલતાને કારણે 'પ્રેમસખી'ના ભક્તિસંગીતને રાજામહારાજાઓ પણ પ્રમાણતા. રાગદારી સંગીતમાં ગાઈ શકાય એવી અસંખ્ય રચનાઓ એમણે વ્રજભાષામાં પણ લખી. જુદા જુદા નવ જેટલા રાગોમાં એમની ઠુમરી મળે છે, તો મલ્હારના ત્રણ, માઢના પાંચ અને કલ્યાણના છ પ્રકારો એ પોતાની સંગીતકળા દ્વારા રજૂ કરી શકતા. ગઝલ અને હોરી જેવા સંગીતપ્રકારોમાં પણ એમનું એટલું જ પ્રાવીણ્ય. 'વંદું સહજાનંદ સ્વરૂપ' અને 'પ્રથમ શ્રી હરિને રે ચરણે શિશ નમાવું'; આ બન્ને પદોની સંપ્રદાયના સત્સંગીઓના નિત્યક્રમમાં પ્રતિષ્ઠા છે; તો વિરહની વેદનાને ઘૂંટતાં, 'સજની શ્રીજી સુજને સાંભર્યા રે'–પદનું ભાવ અને સંગીત ઉભયં દૃષ્ટિએ સમગ્ર ગુજરાતી ભક્તિકવિતામાં ઊંચેરું સ્થાન ગણી શકાય.

પ્રેમાનંદના સંગીતમાં ગજબની મોહિની હતી. સારંગીવાદનની સાથે જ્યારે એ ભાવવિભોર બનીને પદગાનમાં તદાકાર થઈ જતા ત્યારે સ્વયં શ્રીજી મહારાજ પણ ખસતા ખસતા એમની સમીપ પહોંચી જતા. પ્રેમાનંદ સ્વામીની ગાયકીની આ વિશિષ્ટ પરંપરા 'ઘરાના' તરીકેનો મોભો ધરાવે છે, ખાસ તો સંપ્રદાય ભક્તોમાં આ ઘરાનાની ગાનપરંપરા નજીકના ભૂતકાળ સુધી, જૂનાગઢમાં શ્રી ચકુભાઈ નાગર પર્યન્ત અતૂટ રહી, સુપ્રસિદ્ધ સંગીતકાર સ્વામી શ્રી વલ્લભદાસજી આ ઘરાનાના ગણનાપાત્ર ગાયક હતા.

* * * *

નરસિંહ–મીરાંનાં (કે એમને નામે ચડેલા) પદો ઉપરાંત અન્ય નામી-અનામી કવિઓની પદરચનાને કવચિત્ સોરઠ, દેશ, કાફી, સારંગ, માંડ કે આશાવરી જેવા શાસ્ત્રીય રાગની બંદિશમાં કે કવચિત્ પરંપરાગત લોકઢાળોમાં વણીને ગવાતા એક અન્ય ગીત સંપ્રદાયની નોંધ લેવી પણ જરૂરી છે. આમ તો આ રચનાઓ કૃષ્ણ રાધા કે ગોપીઓ સાથેના કોઈ ને કોઈ પ્રસંગને વિષયભાવે ઉપલક્ષતી હોય છે. વૈષ્ણવધારાની વલ્લભમાર્ગીય કે સહજાનંદમાર્ગીય–એમાંથી કોઈ પણ સંપ્રદાયની સંગતમાં ન મૂકી શકાય એની આ ગીતપ્રણાલિ ભજનપરંપરાથી પણ જુદી છે એનાં આંતરવસ્તુ, ગાયકી અને રજૂઆતના સંદર્ભની વિલક્ષણતાને કારણે. સૌરાષ્ટ્રના લોકજીવનમાં મેળા, ઉત્સવ વા સાર્વ-

જનિક પ્રસંગોએ, કાન-ગોપીનો વેશ ધારણ કરીને, તળપદાં નૃત્ય સાથે આ ગીતો ગાવામાં આવે છે. ઢોકડ, ઝાંઝ અને સૂરપેટીના સાજ સાથેના ગાયક-વૃંદને કેન્દ્રમાં રાખીને, કૃષ્ણ અને ગોપીના વેશધારી નર્તક-ગાયક, પોતાની વચ્ચે થોડું અંતર રાખીને વર્તુળાકારે, દ્રુતવિલંબિત નૃત્યાત્મક ગતિલયમાં દોઢાવેલી કે બેવડાવેલી ચક્રગતિએ ફરે છે. એ વખતે કૃષ્ણ-ગોપી વચ્ચેના ધાર્મિક પ્રસંગો-દાણલીલા, માનલીલા, મૃષાકોપ વ.ને વ્યક્ત કરતાં એકાત્મક ભાવગીત કે બન્ને વચ્ચેના સંવાદને ગૂંથતું યુગ્મગાન-'વડચડ'-ગાય છે. સંગીત અને નૃત્યની દ્રુત ગતિની ક્ષણે કુદરડી ફરતાં ફરતાં તળપદી નૃત્યમુદ્રા ('ચાળખી') પણ પ્રયોજે છે.

'મારગડો મારો મેલી દિયોને ઘેલા શ્યામ', 'મારા છેલગુમાની શ્યામ રે, ધ્યારા, પાલવ મૂકોને' (માંડ), 'અમે મહિયારાં રે...' 'ગોળા ફોડી રે મારી ગોળી ફોડી', 'કાનુડે કવરાવ્યાં...' 'આ પદો કે એવાં અન્ય પદોનો ગાનપ્રયોગ નૃત્યસહાયક ગીતરચના તરીકે થતો હોય છે. જ્યારે હીંચ, કેરવા, લાવણી, ત્રિતાલ, દાદરા, ઝપતાલ કે દીપચંદી તાલ પ્રયોજાતા હોય છે.

[૬]

ધાર્મિક સંગીતનો અન્ય આવિષ્કાર જોવા મળે છે સૌરાષ્ટ્રની ભજનવાણીમાં. ૧૬-૧૭મા શતકથી પાંગરતી ભજનસંગીતની આ તળપદી પરંપરામાં કોઈ સાંપ્રદાયિક સંકોચુંતા નથી. એટલે જ એ સાંપ્રદાયિક ભક્તિસંગીતને મુકાબલે વધુ લોકપ્રિયતા ને વ્યાપકતા ધરાવે છે. નરસિંહ મીરાં ઉપરાંત રવિસાહેબ, મોરારસાહેબ, ભીમ, દાસી જીવણ, મૂળદાસ હાથી, મોટો દાદી, ભોજો ભગત, કાજી મામદશા જેવા અલગારી સંતો અને ગંગાસતી, લોયણ, દેવળદે જેવાં આ સંતોનાં વાણીનો બેળવાન ને સત્ત્વશીલ પ્રવાહ આજ સુધી લોકજીવનને પલાળતો અને પખાળતો રહ્યો છે. જ્ઞાન ને વૈરાગ્યના ભેભક, ગૂઢ યોગમાર્ગ, બ્રહ્મસ્વરૂપ, સત્સંગમહિમા અને વ્યાપક માનવધર્મને વીણી લેતી આ રચનાઓનું ગાન બંધારણ પરંપરાગત લોકઢાળોનું રહ્યું છે. એકતારો, ઢોલક કે ઢોકડ, મંજીરાં ને કરતાલનાં ગૂંથણીમાં, જો કે, વૈવિધ્યને બહુ ઓછો અવકાશ મળે છે.* 'સૌરાષ્ટ્ર ઉત્સવ' (Festival of Saurashtra)ના અનૌપચારિક

* ધ્વનિ-મુદ્રણ અને રેડિયો, ટી. વી. જેવા સમૂહ-માધ્યમોના આગમન પૂર્વે સૌરાષ્ટ્રની ભજનગાયકીમાં વૈવિધ્ય હતું. વળ-સોરઠ (જૂનાગઢ), બરડો, હાલાર, ઘેડ અને પાંચાળની ભજનગાયકી ઓછેવત્તે અંશે નોખી તરી આવતી. જ્યાં આધુનિકતા પૂરી પહોંચતી નથી, એવા ભજનિકની ગાયકીમાં આજે પણ એની સાહેદી મળશે.

પ્રસારંભે જેવાં ભવનાથ, તરણેતર અને માધવપુરના મુખ્ય મેળાઓ ઉપરાંત ખીલેશ્વર જડેશ્વર (વાંકાનેર), ગિરનારની પરિક્રમા કે સ્થાનિક મેળાઓમાં ઊમટી પડતી ભજન મંડળીઓ પોતપોતાનું આગવું હીર બતાવવાનાં, જાણે કે, સ્પર્ધામાં ઊતરતી.

અર્વાચીન સમયમાં આવતાં આ ભજનસંગીતને નવો ઓપ મળે છે. મધ્યકાળના સંતકવિઓની વાણી સાથે અર્વાચીન કવિઓની રચનાઓ ભળવા મથે છે, ન્હાનાલાલ, 'લલિત', મનસુખલાલ, બેટાઈ, કરસનદાસ માણેક, વેણીભાઈ પુરોહિત, મકરંદ દવે, 'સરોદ' વ. કવિઓ ભજનમાં રચનાને ઢાળવાનો ઉદ્યમ સેવે છે; પણ સૌરાષ્ટ્રીય ભજનરૂપની આંતરબાહ્ય તાસીર અને તદબીર કંઈક અંશે મકરંદ ને 'સરોદ'માં અને પૂરેપૂરી ઊતરે છે શ્રી દુલા કાગ અને 'સુધાંશુ'ની રચનાઓમાં. આ બન્નેની કૃતિઓમાં ભજનઘાટનો આખો નકશો એવો તંતોતંત ઝિલાયો છે કે અર્વાચીન ભાવસ્થિતિઓને વ્યક્ત કરતી કેટલીક રચનાઓ પણ પૂ...રા...મધ્યકાલીન ભજનપરિવેશમાં ઉપસી આવે છે. શ્રી કાગની જાણીતી રચના, 'વડલો કહે છે.' કે 'સુધાંશુ'ની 'ગગનસરોવર ગયા હંસલા' રચનાઓ આના ઉદાહરણો છે. શ્રી અભરામ ભગત ને રતિકુમાર વ્યાસ દ્વારા કાગની રચનાઓ વિશેષ પ્રસાર પામી. 'સુધાંશુ'ની રચનાઓ શ્રી હરીશ ભટ્ટ દ્વારા પ્રસારિત થતી રહી. ગ્રામોફોન અને એને પગલે રેડિયો આવ્યા પછી સૌરાષ્ટ્રની ભજનગાયકીને મોટો પટ મળી ગયો. રેકોર્ડીંગના પ્રારંભિક તબક્કે શ્રી અભરામ ભગત અને યશવંત ભટ્ટના કંઠેથી ભજનો મંડાયાં. માધવપુર (ઘેડ)ના શ્રી યશવંત ભટ્ટની ગાયકી ખરજનાં ઘુંટાઈને આવતી એ કારણે આરત ને ખટક, એમના ભજનોમાં, આર્દ્ર કરી મૂકે છે. 'મમતા મર નહિ, મારે એનું શું કરવું ?' (ક.જી સામદરા) અને 'હે જી, હંસારાણા, અબ મત છોડો અમને એકલાં' (દેવળદે) : આ બન્ને ભજનો એમના એકલકંઠમાં તથા 'લલો રે લલો, રાજા સત રે ગોપીચંદ, પિયુ, પરદેશ મત જાનાં રે' એ રાજકુમારી સાથે યુગલગાનમાં પ્રસ્તુત રચના, ઘેરાં દર્દ અને ભીનરી સોરામણની અનુભૂતિ કરાવે છે. ૧૯૫૨-૫૩ના અરસામાં સૌરાષ્ટ્રના કેન્દ્રબિંદુ શા રાજકોટને આંગણે 'આકાશવાણી' ઊતરતાં, સૌરાષ્ટ્રના અનેક કૂણા ને કસાયેલા કંઠોની તક મળી. એમાં હેમુ ગઢવી, કનુ બારોટ, પ્રાણલાલ વ્યાસ, મુગટલાલ જોશી, હસન સોલંકી, નિરંજન પંડ્યા વગેરે નોંધપાત્ર છે. સૌરાષ્ટ્રના જે ભજનિકોએ તાજેતરનાં વર્ષોમાં પોતાની કંઠપ્રતિભા અને આગવી હલકને કારણે વિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યું હોય એમાં શ્રી નારાયણસ્વામી,

શ્રી ઈસ્માઈલ વાલેરા, શ્રી કરસનદાસ સાગઠિયા ને શ્રી હેમંત ચૌહાણનો સમાવેશ કરી શકાય. શ્રી નારાયણસ્વામીની ભજનગાયકીમાં રાગદારી સંગીતની સૂક્ષ્મતાનો સાંપડતો મુરક-મીંડ, ગમક ને બોલતાનની ખૂબીઓ, મંદ્રથી તાર સપ્તક સુધીના આલાપપલટા તથા ઘૂંટેલી મેંદી જેવી સુરકારી સ્પર્શી જાય છે, તો સ્વ. વાલેરાની ગાયકીમાં સતત ટપકતી ભીનાશનો અનુભવ થાય છે. શ્રી સાગઠિયા અને શ્રી ચૌહાણ જેવા ભજનિકોના ગાયકીમાં, આધુનિકતાનાં તમામ પડળો વીંધીને, ઠેઠ...ઠેઠ...તળની ગાયકીની અકબંધ સચવાતી ખુલંદી ને હલક એ બન્નેને નોખી ભૂમિકા પર મૂકી આપે છે.

[૭]

મધ્યકાલીન લોકસમાજને સંગીત દ્વારા ધર્મબોધ ને મૂલ્યદર્શન કરાવનારી એક મહત્ત્વની સંસ્થા, વ્યવસાયી કથાકારોની હતી. પુરાણકથાઓ કે અતિખ્યાત ભક્તજીવનમાંના માર્મિક પ્રસંગોને વીણીને, એમાં રંજકતાનું ઉમેરણ કરી, ગામડે ગામડે કથાગાનના પ્રયોગો આ કથાકારો કરતા. ક્યાંક શાસ્ત્રીય રાગો તો ક્યાંક પરંપરાગત ઢાળોમાં સાંગીતિક અંશો મૂકીને, ભજન, પદ, ધોળ, હાલરડાં, સ્તવનો, ભાવગીતો, દુહા-સોરઠા એમ કિસમકિસમની વાનગી પોતાની આ સંગીતાત્મક કથામાં વણી લેતા. માણભટના કડવાંબદ્ધ આખ્યાનો કરતાં- આ કથાપ્રવૃત્તિ-જે 'હરિકથા' તરીકે ઓળખાતી-નોખી તરી આવે છે એમાંના સંગીતના સ્વરૂપગત ને પ્રકારગત વૈવિધ્યને કારણે. રામાયણ, મહાભારત ને ભાગવતમાંનાં કથાનકો આ 'હરિકથા'ની વિષય સામગ્રી તરીકે મુખ્યત્વે પ્રયોજાતાં. તો વળી નરસિંહ મહેતાના જીવનપ્રસંગો, શેઠ સગાળશા કે ક્વચિત્ કલ્પિત કથાનકોને પણ એમાં સ્થાન મળતું. હરિ-કથાની કળભજ પર ગઈ સદીના અંતિમ સમયથી મહારાષ્ટ્રની કથાપદ્ધતિની અસર પણ પડવા લાગી. એનો એક લાભ એ થયો કે હરિકથાને શાસ્ત્રીય સંગીતનો સ્પર્શ વિશેષ માત્રામાં મળવા લાગ્યો. કરતાલ, ઝાંઝ, તબલાં ને સૂરપેટી, (મોટે ભાગે પગપેટી)ની સંગતમાં રાતને ટાઢે પહોરે મંડાતી આવી હરિ-કથામાંના ચેલૈયાનું પ્રસિદ્ધ હાલરડું '...કુંવર, ખમ્મા તને' કે યુદ્ધપ્રયાણ કરતા અભિમન્યુને રક્ષા બાંધતી કુંતાના મુખે, 'કુંતા અભેમન્યુને બાંધે અમર રાખડી રે'-જે કરુણા છલકાતી આંખે ગવાતાં તે, અત્યારે આ વાંચતી વખતે ય,-વન વટાવી ચૂકેલા વાચકોના કાનમાં ગૂંજતાં હશે!

વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી આ સંગીતાત્મક હરિકથાનો ચાલ

સૌરાષ્ટ્રમાં વ્યાપકપણે પ્રચારમાં હતો. આછીપાતળી કવિત્વશક્તિ, વિવિધ પ્રકારની સંગીત પદ્ધતિઓની જાણકારી, કંઠ અને કહેણીની અજબ જુગલબંધી, થોડુંઘણું નાટ્યકૌશલ ને લગરીક નર્મ–મર્મવૃત્તિની મૂડીથી આ મહુવખારી કથાકારોએ, ગજાસંપત પ્રમાણે, સૌરાષ્ટ્રમાં ધર્મસંગીતના દીવામાં દિવેલ પૂર્યે રાખ્યું છે. જાણીતા સંગીતકાર મા. વસંતના પિતા અને 'અમૃત આખ્યાન માળા'ના કર્તા શ્રી અમૃતલાલ, શ્રી દયાશંકર ભટ્ટ, શ્રી પ્રભાશંકર ખેતિયા (જામ. ખંભાળિયા) અને શ્રી નારાયણ ભટ્ટ (જામનગર)ની હરિકથાઓ વખણાતી. શ્રી નારાયણ ભટ્ટ (નરસિંગપ્રસાદ ઓઝા) તો સામાજિક વિષયોને ઉપસાવતાં કથાનકોને લઈને પણ હરિકથા કરતા. શાસ્ત્રીય સંગીતની સારી જાણકારી, લોકઢાળોનો પોષક પ્રયોગ કરવાની સૂઝ, કંઠની મધુરતા, કવિત્વ-શક્તિ અને નાટ્યાત્મક રજૂઆતને કારણે એમની હરિકથાઓનો રસિયો વર્ગ ઊભો થયો હતો. આ ઉપરાંત શ્રી શિવશંકર ભટ્ટ (ધાંગધ્રા), શ્રી રેવાશંકર મહારાજ (રાજકોટ) શ્રી જનકભાઈ પ્રશ્નોરા (જૂનાગઢ) ગાંડાલાલ મહારાજ (ઢાંક)ની સંગીતકથાઓ વખણાતી. બિનવ્યવસાયી હરિકથાકારોમાં જૂનાગઢના શ્રી અનંતપ્રસાદ વૈષ્ણવ અને ભાવનગરના શ્રી શાંતિલાલ મહેતા (જેમણે વર્ષો પૂર્વે શ્રીમદ્ ભાગવતનો **સમશ્લોકી** ગુજરાતી અનુવાદ પણ આપ્યો છે.)ની નામના સારી હતી. '૫૦–'૬૦ના અરસામાં શ્રી કરશનદાસ માણેક 'માણુ કલાકેન્દ્ર'ના ઉપક્રમે, પોતાની મંડળી લઈને કથા-આખ્યાન, નવા અભિગમથી કરતા તે પણ સંભારવા યોગ્ય છે. હરિકથાની આ સંગીતપ્રધાન પરંપરાનું અનુસંધાન હજી યે શ્રી દેવેન્દ્રવિજયજીમાં પરિમાર્જિતરૂપે જોવા મળે છે.

[૮]

લોકસંગીતના વ્યાપક પેટામાં જેનો અંતર્ભાવ કરી શકાએ એવી ધર્મેતર રંજન સંસ્થાઓનું પણ સુગમ સંગીતના નિર્માણમાં યોગદાન રહ્યું છે. જે કાળે 'સુગમ સંગીત' અંગેની આપણી વિભાવના જ પાકી નહોતી ત્યારે શુદ્ધ સંગીતમાં જેનો સમાવેશ ન કરી શકાય તેવી સંગીતધારાઓને લોકપ્રિય સંગીત કે લોકસંગીત તરીકે ઓળખવાનું સયુક્તિક ગણાશે, કેમકે એક તરફ શુદ્ધ (શાસ્ત્રીય) સંગીત અને બીજી તરફ શબ્દવાહક પ્રયુક્ત સંગીત કે લોકપ્રિય સંગીત–એવી બે જ વર્ગણી ઊભી હતી.

આ ધર્મનિરપેક્ષ કે સમાજલક્ષી પ્રયોજિત સંગીતમાં આપણા સમાજ-

જીવનના વૈયક્તિક કે સામુદાયિક આવિર્ભાવોને ઝીલતી રચનાઓ (હાલરડાં, ઋતુગીતો, લગ્નગીતો, કથાગીતો, વ.) ઉપરાંત 'ભવાઈ' જેવી લોકનાટ્ય પ્રવૃત્તિમાં વપરાતાં ગીતસંગીતનો પણ સમાવેશ થાય. લોકગીત કે લોકસંગીતનો વ્યાપક પ્રદેશ અલગ ને સ્વતંત્ર દરજ્જો ધરાવે છે એટલે એને ન સ્પર્શતાં, એમાંના ત્રણેક અંશો – જેમને ઉત્તરકાલીન સુગમસંગીતની ઘટના સાથે સમ્બંધ રહ્યો છે તેને – જ ઉપરટપકે જોઈ લઈએ. આ ત્રણ અંશો એટલે ભવાઈ, રાસ-ગરબા અને નાથબાવા કે ભરથરી દ્વારા ગવાતા ગાનૈકલક્ષી 'રાસડા.'

ભવાઈના વેશોની અધઝાઝેરી રચનાઓ ભલે લોકસાહિત્યના પ્રદેશમાંથી આવતી હોય, પણ વેશકારોની ને ભવાઈ મંડળીઓની ગીતરચનાની સંખ્યા પણ એમાં ગણનાપાત્ર પ્રમાણમાં સાંપડે છે. સંગીતની ચીજ તરીકે છંદ, ગરબી, ભજન, સાખી, દુહા, રાસ, તમામ ચીજ ભવાઈને ખપે. અને એમ કરવામાં એ વિશિષ્ટ ગીતરચનાઓ પણ સ્વીકારે. ગણપતિના આરંભિક વેશમાં જ ગવાતું 'જય જય ગજાનન મહારાજ' ગીત એની માંડ રાગમાંની બંદિશને કારણે ધ્યાનાર્હ છે, એવી જ રીતે, મહિયારી તથા કાન-ગોપીના વેશમાંનાં ગીતો પણ નોખાં પડી આવે છે. સોરઠ, દેશ, માંડ, ભીમપલાસ, સારંગ ને રામગરીની તરજો ભવાઈ ગીતોમાં સાંભળવા મળે છે. ચારેક સૈકા સુધી સૌરાષ્ટ્રના ગ્રામપ્રદેશોમાં રંજક સંગીતની તરસ છિપાવવાનું કામ ભવાઈ સંસ્થાએ બજાવ્યું છે.

સામાજિક ભાવોને ઉપસાવતા 'રાસ'નો પ્રયોગ નૃત્યોપકારક ગીતરચના તરીકેનો હતો. પર્વો, ઉત્સવો કે મેળામાં વા ગામધણી કે ધનિકને ઘરે સરઅવસરે રાસ ગરબાને સ્થાન મળતું. હીંચ, દાદરો, દીપચંદ અને કેરવા જેવાં તાલો એમાં પ્રયોજવામાં આવે.

ભરથરીને નામે ઓળખાતા નાથબાવા અને વાઢી જેવી ફરંદી કોમના ગાયકો પ્રેમ-શૌર્ય, શહાદત વા બહારવટાના પ્રસંગોને ગેયરૂપે મૂકતા, જે 'રાસડા' તરીકે ઓળખાય છે. કાદુ મકરાણી, મૂળુ માણેક, રામવાળો વ. બહારવટિયાઓનાં પરાક્રમોને, રંગ પૂરીને, રાવણહથ્થાની રણઝણ સંગતમાં એ ગાતાં મૂકે. તો વળી વ્યાપક પ્રજાજીવનને સ્પર્શતી કોઈ પ્રાકૃતિક 'સામાજિક ઘટના (છપ્પનિયો દુકાળ, પ્રથમ યુદ્ધ પછીની મોંઘવારી, 'વીજળી' સ્ટીમરનું સમુદ્રમાં ગારદ થવું વ.)ને પણ એમાં સ્થાન મળતું. આ રાસડાઓ ઢાળ અને તાલ બન્ને બાબતમાં મોટેભાગે એકવિધતા ધરાવતા.

* * *

અર્વાચીન કાળે, સુગમ–સંગીતની અલગ ને સ્વતંત્ર સંગીતશ્રેણી (musical category) પોતાનો ઘાટ બાંધતી થઈ એ પહેલાં, છેક વીસમી સદીના આરંભ-કાળ સુધી વૈષ્ણવ મંદિરો, સ્વામીનારાયણ સત્સંગીઓ, ભજનિકો ને હરિકથાકારો સરથરીઓ ને દુહાગીરો, રાસમંડળીઓ અને ભવાઈ મંડળીઓએ સૌરાષ્ટ્રભરમાં બહુમાન્ય પ્રયોજિત સંગીતનું પંડ જાગતું રાખ્યું હતું.

[૯]

ઓગણીસમી સદીના અંતભાગે આપણે ત્યાં શાસ્ત્રીય સંગીતને પ્રાપ્ત થતો રાજ્યાશ્રય અને વ્યવસાયી રંગભૂમિનો આરંભ, સંગીતની ઉભયધારાને નવી દિશા આપવામાં નિર્ણાયક બને છે. એની સાથે જ વીસમી સદીના પ્રથમાર્ધ દરમ્યાન, રાસ-ગરબા જેવી પરંપરાગત સંસ્કાર પ્રણાલિઓને શિષ્ટ સાહિત્યિકો દ્વારા સાંપડતો આવકાર, રાષ્ટ્રીય અસ્મિતાને ઢંઢોળતાં સ્વતંત્રતા વિષયક આંદોલનો અને ગ્રામોફોન, રેડિયો, બોલપટ જેવી ધ્વનિ-મુદ્રણ–પ્રસારણની ઊભી થતી શક્યતાઓ: આ સૌ બાબતો સુગમ સંગીતની સ્વરૂપ ઘટના, વ્યાપક પ્રસાર અને પ્રયોગશીલતામાં ઉપકારક નીવડે છે. સ્વરાજ્ય પ્રાપ્તિ પછીના તબક્કામાં કળા વિષયક સંસ્થાઓની સ્થાપના, રાજ્યાશ્રિત અને સંસ્થાશ્રિત સ્પર્ધાઓ, યુવક મહોત્સવો તથા ધ્વનિપ્રસારણ ને ધ્વનિસંચયની વિકસતી નવી તરકીબો (ટેઈપ–રેકોર્ડર, ટી. વી.) સુગમ સંગીતની બહુપરિમાણીય ગુંજાશને તક આપે છે.

* * *

શું કળા કે શું સંસ્કૃતિ, શું શિક્ષણ કે શું રાજકારણ, અર્થકારણ–નવજાગરણકાળે આરંભાતાં નવાં આંદોલનોમાં મુંબઈ એ સૌરાષ્ટ્ર સમેત સમગ્ર પશ્ચિમ ભારતનું મુખ્ય થાણું રહ્યું છે. આખાયે દોઢ શતક દરમ્યાન મુંબઈમાં જામતી આ સંસ્કાર પ્રવૃત્તિ સાથે સૌરાષ્ટ્ર પહેલેથી જ મર્મ સંબંધે સંકળાયેલું રહ્યું હતું. એટલે સૌરાષ્ટ્રમાંની સુગમ સંગીત વા અન્ય સંસ્કાર ઘટનાઓમાં મુંબઈગરા સૌરાષ્ટ્રવાસીઓની ઉપેક્ષા ન થઈ શકે. સંગીતના જલસો ને રંગભૂમિ, ગ્રામોફોન, રેકોર્ડીંગ ને રેડિયો–આ બધાંનું મથક આરંભે તો હતું મુંબઈ જ. ૧૮૭૦ના અરસામાં મુંબઈમાં સ્થપાયેલી 'ગાયન ઉત્તેજક મંડળી'ના સંગીત વિષયક 'જલસાઓ'માં રજૂ થતી સંગીત ચીજોમાં ધ્રુપદ, ઠુમરી, ટપ્પા, દાદરા, હોરી, રેખતા, 'રોબાઈ', ગઝલ વ.ની સાથે ગુજરાતી પદ-ભજનનો પણ સમાવેશ થતો. ૧૮૭૧થી ૧૮૮૬ સુધીના આવા 'જલસા'માં પ્રસ્તુત થયેલી ૧૧૦૦ (છાપ ભૂલ નથી, પૂરી અગિયારસો) સંગીત ચીજોને સમાવતો સંગ્રહ

એની 'કારોબાર મંડળી'એ છેક ૧૮૮૭માં ગુજરાતી ભાષામાં છપાવ્યો હતો. એમાં સૌરાષ્ટ્ર ગુજરાતમાં પ્રચલિત-અપ્રચલિત પદો પણ છે. આ 'ગાયન ઉત્તેજક મંડળી' ગ્રંથને ગીત-સહસ્રપદી કહેશું ? પ્રયોજિત સંગીતના ક્ષેત્રે ગુજરાતીમાં આવડો મોટો સંગ્રહ, ૧૮૮૭ પછીનાં પૂ...રાં...સો વર્ષમાં પણ બીજો પ્રકાશિત થયો નથી. સંગીતવિષયક ગ્રંથપ્રકાશનની વાત નીકળી જ છે તો સૌરાષ્ટ્રમાં પણ આ ગાળા દરમ્યાન રચાયેલા સંગીતના શાસ્ત્ર અને શિક્ષણ વિશેના ગ્રંથો તરફ પણ નજર નાખી લઈએ.

આમ તો, જામનગરનો કવિ શ્રીકંઠ છેક ૧૬-૧૭મી સદીમાં નાટક ને સંગીત વિશેનો સંસ્કૃત ગ્રંથ 'રસકૌમુદી' રચી આપે છે. જામનગરના જ પં. આદિત્યરામજીએ ૧૮૮૯માં 'સંગીતાદિત્ય' નામનો ગુજરાતી ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ કર્યો. એમની જ શિષ્ય પરંપરાના શ્રી બળદેવ ભટ્ટે જેને સંશોધી-સંવર્ધી 'નૂતન સંગીતાદિત્ય' નામે પાછળથી પુનઃ પ્રકાશિત કર્યો હતો. ભાવનગરના શ્રી ડાહ્યાલાલ શિવરામ નાયકે ગુજરાતીમાં નોટેશનો સાથે 'સંગીત કલાધર' અને જામનગરના શ્રી મૂળજી જ્યેષ્ઠારામ વ્યાસે 'સંગીતચિંતામણી' લખ્યાં. સને ૧૯૧૮માં વાંકાનેરના નાટ્યકવિ શ્રી નથુરામ સુંદરજી શુકલે 'સંગીત રત્નાકર'નું પદ્યાત્મક ભાષાંતર 'સંગીતશાસ્ત્ર' પ્રસિદ્ધ કર્યું. માત્ર સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતમાં જ નહિ, સમગ્ર ભારતમાં હિંદુસ્તાની સંગીત વિશેનો સૌ પ્રથમ અંગ્રેજી ગ્રંથ વઢવાણના સંગીતકાર શ્રી ભવાનરાવ પિંગળેએ 'Indian music' નામથી પ્રગટ કર્યો. આ ઉપરાંત, રાજકોટના શ્રી લક્ષ્મીશંકર ત્રિવેદીનું 'સંગીત રત્નમાલા', શ્રી ગણપતરાય બર્વેનાં 'નાદ લહરી', 'શ્રુતિસ્વર, સિદ્ધાંત' અને 'ગાયનવાદન પાઠમાલા' પણ આ ગાળાનાં પ્રકાશનો છે. શ્રી નારાયણ હેમચંદ્રે 'સંગીતચર્ચા', 'નાટ્યચર્ચા' અને 'ગાયન તત્ત્વ' વિશે ૧૯૦૨માં વાર્તિકો છપાવ્યાં એની પણ નોંધ લેવી રહી. સંગીતના ઔપચારિક શિક્ષણને લગતાં પુસ્તકો તો જૂનાગઢ, જામનગર, ભાવનગર, રાજકોટના સંગીતશિક્ષકો દ્વારા પ્રસિદ્ધ થતાં જ હતાં. પાછળનાં વર્ષોમાં રાજકોટના શ્રી પુરુષોત્તમ ગાંધીએ, પં. નારાયણ ખરેનાં સંગીત વિશેનાં લખાણોનું સંપાદન 'ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન' શીર્ષકથી પ્રસિદ્ધ કર્યું. સંગીત મહાવિદ્યાલય, રાજકોટના આચાર્ય શ્રી અમુભાઈ દોશીએ 'ભારતીય સંગીતનો વિકાસ' ઉપરાંત 'ગીત-ગુર્જરી' ને પરીક્ષાસંબદ્ધ પુસ્તકો લખ્યાં છે.

* * *

સૌરાષ્ટ્રનાં જામનગર, ભાવનગર, જૂનાગઢ, વઢવાણ, લાઠી, પોરબંદર,

એતદ્

ખતર, ચુડા વ. દેશી રાજ્યોમાં સંગીતને રાજ્યાશ્રય મળતાં સંગીતનાં વિધવિધ રૂપોની અને સંગીતકારોની પ્રતિષ્ઠા ઊભી થઈ. જામનગરના વિભાજીએ પં. આદિત્યરામજીને રાજ્યગાયક તરીકે તેડાવ્યા. ગાયન-વાદનના ક્ષેત્રે સવ્યસાચી શા પંડિતજીએ શાસ્ત્રીય સંગીતના ક્ષેત્રે સૌરાષ્ટ્રને રાષ્ટ્રીય કક્ષાએ મૂકી આપ્યું. પં. આદિત્યરામજીની બહોળી શિષ્યપરંપરાએ, એની ગાયકીને સ્વતંત્ર ઘરાનાનો મોભો અપાવ્યો. એમની પરંપરામાં પુત્રો કેશવલાલ અને લક્ષ્મીદાસ (જે બન્ને અનુક્રમે જામનગર અને વઢવાણના રાજ્યગાયકપદે પહોંચ્યા હતા.) ઉપરાંત મૂળજી વ્યાસ, મોરારજી ખત્રી, લીલાધર ગુગળી, જુદા રાવળ, કાનજી ભટ્ટ અને જટાશંકર શુક્લ મુખ્ય હતા. પંડિતજીના પુત્રશિષ્ય શ્રી કેશવલાલની શિષ્યપરંપરામાં સુખ્યાત મૃદંગવાદક શ્રી બળદેવ ભટ્ટ, મા. વસંત ઉપરાંત શ્રી એ. આર. ઓઝા, જગન્નાથ ભટ્ટ અને ચતુર્ભુજ રાઠોડ હતા. આ પરંપરાના શ્રી આત્મારામ જોશી હમણાં સુધી સોમનાથ મંદિરમાં કીર્તનકાર તરીકે સેવાઓ આપતા હતા. શ્રી બળદેવ ભટ્ટે જામનગરમાં 'કેશવ સંગીત વિદ્યાલય'ની શરૂઆત કરી. નવરાત્રિની ગરબીઓને શાસ્ત્રીય રાગોમાં ગાંભીર્ય ને ગૌરવપૂર્વક ગાવા ગવડાવવાનો આરંભ શ્રી બળદેવ ભટ્ટે કર્યો હતો. આજે પણ જામનગરમાં કંસારાની ગરબી તથા મહાકાળી મંદિરમાંની ગરબીઓ શાસ્ત્રીય રાગની તરજોમાંજ ગવાય છે. આ પરંપરાના શ્રી ઉમેશ ભટ્ટ 'કેશવ સંગીત વિદ્યાલય'ને સંભાળી સંગીતશિક્ષણ સાથે ગરબીઓમાં શાસ્ત્રીય તરજોની બાંધણી ને નિદર્શનો આપે છે.

ભાવનગરમાં શ્રી નથ્થનખાંની શિષ્યા ચંદ્રપ્રભા અને શ્રી ડાહ્યાલાલ શિવરામ નાયક ઉપરાંત ચીમનલાલ ભોજક અને શ્રી દલસુખરાય ઠાકોરને રાજ્યાશ્રય સાંપડ્યો હતો. શ્રી દલસુખરાય અભિનય અને સંગીત એમ બન્ને ક્ષેત્રોમાં અદ્ભુત કૌશલ ધરાવતા હતા. કવિવર ટાગોર, પ્રો. મૌલાબક્ષ અને પ્રસિદ્ધ ધ્રુપદગાયક ઉસ્તાદ અલ્લાબંદેખાન જેવા પણ શ્રી ઠાકોરની સંગીતકળાથી પ્રભાવિત થયા હતા. એમના પુત્રો શ્રી વાસુદેવ ઠાકોર તથા શ્રી ગજાનન ઠાકોરે પણ શાસ્ત્રીય સંગીતક્ષેત્રે નામના કાઢી હતી. શ્રી રસિકલાલ અંધારિયા, શ્રી બાબુભાઈ અંધારિયા અને યશવંતરાય પુરોહિત–ભાવનગરની સંગીતપરંપરાના ઉલ્લેખપાત્ર સંગીતકારો ગણાય.

જૂનાગઢના નવાબ મહોબતખાન (પહેલા) પોતે જ રાગદારી સંગીતના સારા જાણકાર હતા. પં. આદિત્યરામજી, શ્રી દલસુખરાય ઠાકોર અને ખાંસાહેબ અબ્દુલકરીમખાંની કારકિર્દીનો આરંભ જૂનાગઢમાં થયો હતો. વઢવાણમાં શ્રી

ભવાનરાવ પિંગળે રાજ્યગાયકપદે હતા; જ્યારે રાજકોટની રાજકુમાર કૉલેજમાં શ્રી ગણપતરાવ બર્વે, શ્રી લક્ષ્મીશંકર ત્રિવેદી અને પંડિત ગોવિંદપ્રસાદ જેવા સંગીતકારો શિક્ષણ સાથે સંકળાયા હતા.

સૌરાષ્ટ્રનાં નાનાંમોટાં રજવાડાંઓમાં સંગીતને આશ્રય મળવાને કારણે, શાળા–મહાશાળાઓમાં પણ સંગીતશિક્ષણની વ્યવસ્થા શરૂ થઈ. આને પરિણામે નવી કેળવણી લેનારને રાગદારી સંગીતની તો ભલે થોડી જાણકારી મળી, પણ મોટો લાભ તો થયો શિષ્ટ–સુગમ સંગીતના વ્યવસ્થિત પ્રયોગોના આરંભનો, વાચનમાળામાં આવતાં કાવ્યો, પ્રાર્થના, ભજનો, પદો, રાજ્યગીત ઉપરાંત સરળ ગીતોની લયકારી ધરાવતી ગાનરચનાં પ્રત્યે અભિમુખતાનું વાતાવરણ ઊભું થયું. સૌરાષ્ટ્રનાં મુખ્ય મુખ્ય નગરો જ નહિ, કસબાનાં ગામોની નિશાળોમાં પણ સંગીતશિક્ષણનો પ્રબંધ થયો. પં. ભાતખંડે અને પં. પલુસ્કરની પ્રેરણા તળે મુખ્ય મુખ્ય નગરોમાં સંગીતશિક્ષણના ઔપચારિક વર્ગો પણ શરૂ થયા. સંગીતના વ્યાપક શિક્ષણપ્રબંધને કારણે, શિષ્ટ સંગીત પ્રત્યેની પ્રજાકીય અભિરુચિ કેળવવાની ભૂમિકા ઊભી થઈ. સુગમ સંગીતના ઘડતર અને વિકાસમાં આ વાતાવરણ મહત્ત્વનું ઉપકારક બળ બની રહ્યું.

[૧૦]

મુંબઈને કેન્દ્રમાં રાખીને પાંગરતી વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોનું એક મુખ્ય આકર્ષણ હતું એનાં ગીતો. નાટકમાં ૩૦–૪૦ ગીતોનું હોવું એ કાળે સ્વાભાવિક ગણાતું. સમયક્રમે નાટકમાં ગીતોનું ભારણ ઓછું થતું ગયું, પણ ૧૦–૧૨ ગીત વગરનાં નાટકો તો ચાલે જ નહિ! ઉત્તરકાલીન નાટકોનાં મોટાભાગનાં ગીતો છીછરાં, કાવ્યત્વવિહોણાં ને જોડકણાં જેવાં બન્યાં. આમ છતાં એમાં યે કાવ્યગુણે અને સંગીતગુણે સંપન્ન ભાવગીતો પણ અપવાદરૂપે મળી આવતાં. નાટકોનાં ગીતોની સ્વરબાંધણીમાં ભવાઈના ઢાળો, લોકગીતોની ઢાળની બંદિશોનો છૂટથી ઉપયોગ થતો. આ ઉપરાંત સોરઠ, ભીમપલાસ, માંડ, આશાવરી, ભૈરવી, ખમાજ, સારંગ વ. શાસ્ત્રીય રાગોની તરજો પણ પ્રયોજાતી. હોરી, ઠુમરી અને વિશેષ તો ગઝલને રાગદારી બંદિશોમાં મૂકવાનો પ્રથમ પ્રયોગ પણ નાટકોમાં જોવા મળે છે.

મુંબઈની અતિખ્યાત ચાર નાટક મંડળીઓ પૈકી ત્રણ–'મોરબી આર્યસુબોધ', 'વાંકાનેર આર્યહિતવર્ધક' અને 'મુંબઈ ગુજરાતી નાટકમંડળી'–ના

એતદ્

માલિકો અનુક્રમે શ્રી વાઘજી આશારામ ઓઝા, શ્રી. ત્ર્યંબકલાલ રાવળ અને શ્રી દયાશંકર વિસનજી સૌરાષ્ટ્રવાસી હતા. નાટ્યલેખકો-'કવિ' પદે પણ શ્રી. નથુરામ સુંદરજી શુક્લ (વઢવાણ), મૂળશંકર મૂલાણી (ભાવનગર), શ્રી પ્રભુલાલ ત્રિવેદી (વીરપુર) શ્રી બાપજકર (બાપજ), શ્રી મણિલાલ 'પાગલ' (રાજકોટ), બેરિ. વિભાકર (જૂનાગઢ) હતા. અભિનય ક્ષેત્રે પણ દયાશંકર ગિરનારા, ત્ર્યંબક રાવળ, ત્ર્યંબક મવાડી, મીસ મોતીભાઈ વ.એ નામના કાઢી હતી.

શરૂઆતના અરસામાં 'નરસિંહ મહેતા', મીરાંબાઈ', 'સૂરદાસ', 'ભર્તૃહરિ અને 'ચંદ્રહાસ'નાં ગીતો અતિ લોકપ્રિય બન્યાં હતાં. 'સર પર ગાગર ધરક ર એ ગજગામિની હથલાતી આવે' (મીરાંબાઈ') કે 'વ્હાલા વેગે આવો રે, દયા દિલે લાવો રે, ભીડ્યું મારી ભાંગવા હો જી' ('નરસિંહ મહેતા') જેવાં ગીતો દાયકાઓ વીતવા છતાં લોકકંઠે રમતાં રહ્યાં હતાં. 'ચંદ્રહાસ'માં વિષયાસુખે ગવાતું 'જેણે પત્રપુષ્પ લઈને શ્રી પ્રભુજી પૂજ્યા હશે.' ગીત સાંભળીને તો કવિ દલપતરામ જેવા ઠરેલ ને ઠાવકા પ્રેક્ષક પણ નાટકના ચાલુ ખેલે પોતાનો રાજીપો વ્યક્ત કર્યા સિવાય રહી શક્યા નહોતા! 'મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી'નો સંગીત વિભાગ સંભાળતા શ્રી જયાશંકર વાઘજી વ્યાસ જામનગરના હતા. આ જ મંડળીના અતિખ્યાત નાટક 'સૌભાગ્ય-સુંદરી'ના લેખક હતા શ્રી મુલાણી, એમાંનાં 'મારા મનમાં ભર્યો છે, ઠર્યો છે' તથા 'ધીમા ધીમા ચાલોને મારા પ્રાણ'- જયશંકર 'સુંદરી'ના કંઠે ગવાતાં ગીતોએ મુંબઈને ઘેલું કર્યું હતું. 'ઝીણા ઝરમર વરસે મેહ' અને 'કુંજલડી રે, સંદેશો મારો'- જેવાં લોકગીતોની કર્ણપ્રિય તરજો પણ રંગભૂમિ પર ગૂંજતી થઈ. આ પછીના ગાળામાં, શ્રી પ્રભુલાલ દ્વિવેદીની સુખ્યાત રચનાઓ, 'માલવપતિ' 'પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ', 'વડીલોના વાંકે' અને 'સંપત્તિ માટે'નાં ગીતોએ પણ જબરી લોકપ્રિયતા હાંસલ કરી હતી 'એકસરખા દિવસ સુખના...' અને 'હૃદયના શુદ્ધ સ્નેહીને નિગમનાં જ્ઞાન ઓછાં છે'-આ બન્ને ગઝલોને રાગદારી સંગીતના પુટમાં મા. અશરફખાન જે અજબ કંઠમાધુર્ય અને હલકથી પ્રસ્તુત કરતા એની ગૂંજ દાયકાઓ વીત્યે પણ ભુંસાણી નથી. (વર્ષો પછી, 'માલવપતિ મુંજ'-ના ગુજરાતી ચલચિત્રમાં શ્રી મન્નાડેનો પ્રયત્ન......) તો મોતીબાઈને કંઠે મ્હોરી ઊઠેલાં 'પંખિણી, ઊડી જા આકાશ', 'મીઠા લાગ્યા છે મને આજના ઉજાગરા', 'સાંભરે રે, બાલપણનાં સંભારણાં' કે કમળાબાઈ સાથેની જુગલ-બંદી'માં 'સંપત્તિ માટે'નું 'ધનવાન જીવન માણે છે'-એ દ્વંદ્વગીત તો છેક

રંગુનથી કરાંચી સુધીની ગુજરાતી નાટ્યરસિક પ્રજામાં ઘુંટાતાં થઈ ગયાં.

આ સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી સૌરાષ્ટ્રના લગભગ પ્રત્યેક નગરને આગવી નાટકશાળા હતી. જેમાં જુદી જુદી નાટક મંડળીઓ આંતરે આંતરે આવતી. ૧૯૪૦ના દાયકા સુધી તો સૌરાષ્ટ્રની નગરપ્રજાનું સમારાધન કરવામાં રંગભૂમિનો ફાળો જ મહત્ત્વનો રહ્યો. જો કે મરાઠી રંગભૂમિ શિષ્ટ અને સુરુચિસંપન્ન ગીત-સંગીતને જે રીતે સેવતી રહી, એવું આપણે ત્યાં ન બન્યું. દષ્ટિવંત ગતિશીલતાને અભાવે ઉત્તરકાલીન રંગભૂમિનું ગીતસંગીત કૃત્રિમ પ્રાસયોજનાની શબ્દ-કરામતો, ગદ્યાળુ બાની અને આછકલી તરજોને, કારણે શિષ્ટતાની સરહદમાંથી ફેંકાઈ ગયું.

[૧૧]

આ સદીના આરંભકાળથી જ રાસ-ગરબા જેવી લોકમાન્ય કળાપરંપરાના પુનઃસંસ્કરણ ને પુરસ્કરણના પ્રયાસો પણ સુગમ સંગીતનું કાઠું ઘડવામાં ઉપયોગી નીવડે છે. મોટેભાગે, તળ સૌરાષ્ટ્રના પરંપરાગત ને પ્રચલિત લોકઢાળોને સાચવીને, સંસારજીવનની વિવિધ ભાવાવસ્થાઓને અર્વાચીન સંદર્ભમાં ગીત ગરબી રૂપે ઢાળવાનો ઉપક્રમ ન્હાનાલાલે આરંભ્યો. નારીજીવનનાં વિધવિધ રૂપોને વ્યક્ત કરતી રાસ કૃતિઓ કે અધ્યાત્મ ઝંખનાને મૂર્ત કરતાં ગીતોએ આપણા સંગીત પ્રદેશમાં નવી હવાનો સંચાર કર્યો. 'ઝીણા ઝરમર વરસે મેહ', 'સુના આ સરોવરે આવો', 'વેણી ગૂંથીને મહીં ફૂલ હું તો ભૂલી', 'હલકે હાથે તે નાથ...', 'ચંદ્રીએ અમૃત મોકલ્યાં રે...', 'શરદ ખીલી શતપાંખડી' 'એક જ્યોત જલે...' : કઈ રચનાઓ ગણાવવી અને કઈ મૂકી દેવી ? ગુજરાતી ગીતસંગીતની નવવસંતના વૈતાલિકની આ પરંપરા બોટાદકર ને મેઘાણીમાં વધુ બલવતી બને છે. 'જનનીની જોડ...' કે 'ભાભીના ભાવ મને ભીંજવે રે લોલ'—જેવી 'રાસ-તરંગિણી'માંની ગૃહજીવનની માધુરીને છલકાવતી રાસકૃતિઓએ આપણા સુગમ સંગીતને રમવા માટેનો ચોક માંડી આપ્યો. સૌરાષ્ટ્રી પરિવેશમાં ઓપતાં મેઘાણીનાં, કુટુંબભાવનાં થોડાંક ગીતોને, પણ આમાં સ્થાન છે.

રેડિયોના આગમન પહેલાં ગુજરાતી ગીતકવિતાને ગેયતા દ્વારા જનસમુદાય સુધી પહોંચાડવાની કામગીરી મેઘાણી અને 'લલિત' દ્વારા સુપેરે થઈ છે. ગીત કેવળ 'પાઠ્ય' મટીને ગેયત્વનાં સહજરૂપને પામે છે. મેઘાણીએ લોકગીતનો પુનરુદ્ધાર કર્યો જ, પણ એ બરની વિવિધ રચનાઓ આપી પોતાની બુલંદ ગાયકી દ્વારા અને પ્રતિષ્ઠા પણ અપાવી. નરસિંહનગરીના નગરકવિ 'લલિત'

ભક્તિસંગીતની નાજુકને નમણી સેર લઈને આવે છે. 'મહૂલી મનની પેલે તીર' કે 'વિજોગણુ વાંસલડી, કાલાઘેલા કાનુડાની ઝૂરે વિજોગણુ વાંસલડી'— જેવી અનેક ભાવપ્રધાન રચનાઓને મંજીરાના રણકાર સાથે એમણે લોકહૃદય સુધી પહોંચાડી.

* * *

આ સદીની બીજી પચ્ચીસીમાં સંગીતક્ષેત્રે એવો બીજો પ્રવાહ ભળે છે સ્વાતંત્ર્ય સંગ્રામ ને દેશપ્રેમથી પ્રેરાઈને રચાતાં સંગ્રામગીતો, કૂચગીતો ને તત્કાલીન બનાવોને ઉપસાવતાં ગીતોનો. ન્હાનાલાલ, ત્રિભુવન વ્યાસ, ગોકળદાસ રાયચુરા તો ખરા જ, પણ લોકહૃદયને ડોલાવ્યાં તો મેઘાણી અને દુલાકાગની રચનાઓએ ને ગાયકીએ. મેઘાણીનાં 'છેલ્લો કટોરો', 'ન જાણ્યું શિરે કે શી આફત ખડી છે,' 'કસુંબીનો રંગ', 'સૂના સમદરની પાળે', 'શિવાજીનું હાલરડું', 'કોઈનો લાડકવાયો' જેવી રચનાઓ ખુદ એમના જ કંઠમાં ગહેકી ઊઠી. દુલા કાગની 'સો સો વાતુંનો જાણનારો, ગાંધીડો મારો...' અને અમરેલીના અંધ કવિ 'હંસ'ની કૃતિ 'ટોપીવાળાનાં ટોળાં ઊતર્યાં' જેવાં ગીતો શેરીએ શેરીએ ગવાતાં થયાં. ત્રિભુવન વ્યાસનો 'રતનબાનો ગરબો' અને ભાઈલાલ જોશીનું, 'વંદન તને માત ભારતી! નેહેભર્યાં નયણે નિહાળતી રે'—ગીત પણ એટલાં જ લોકપ્રિય નીવડયાં.

* * *

આ જ અરસામાં ધ્વનિ-મુદ્રણની તરકીબનું આગમન થતાં સુગમ સંગીતના પ્રસારને વેગ મળે છે. 'હીઝ માસ્ટર્સ વોઈસ' અને કોલંબિયાની ગ્રામોફોન કંપનીઓએ કમાણીની દૃષ્ટિએ લાભદાયી નીવડે તે પ્રકારની લોકપ્રિય રચનાઓ —ખાસ તો ભજનો, પદો વ.— કે. સી. ડે અને રાજકુમારીના કંઠેથી રેકર્ડ કરાવ્યાં. રંગભૂમિ પર લોકપ્રિય નીવડેલાં ગીતો પણ રેકર્ડમાં ઊતર્યાં. જેમાં મા. અશરફખાન અને મોતીબાઈના કંઠે ગવાયેલી રચનાઓનો સમાવેશ થાય છે. જામ ખંભાળિયાના મા. વસંત અમૃત આ ગાળામાં ગઝલો અને ગીતોના ગાયક તરીકે અત્યંત લોકપ્રિય થયા. 'મેરી માતા કે સર પર તાજ રહે' અને 'મારું વતન'—આ બન્ને રેકર્ડો તો ભારતભરમાં પ્રસિદ્ધિ પામી; અને એ કારણે અંગ્રેજ સરકારે એ બન્ને રેકર્ડો પર પ્રતિબંધ મૂકયો. એમણે ગાયેલાં હિન્દી ગીતોમાં 'દો ફૂલ ખીલે સાથ મેં', કિસ્મત જુદી જુદી'ની રેકર્ડ પણ એટલી જ પ્રસિદ્ધ હતી. આકર્ષક દેખાવ અને સૂરીલા કંઠને કારણે 'ભક્ત બોડાણા' ચિત્રપટમાં પણ એને બોડાણાની ભૂમિકા મળી હતી. 'શ્રી કલ્યાણરાય કીર્તન'

અને 'શ્રી સરસ્વતી સ્તવન' નામથી ગઝલ અને ગીતની બે ચોપડીઓ રચીને પણ એમણે પ્રસિદ્ધ કરી હતી. મા. વસંત વીતેલા જમાનાના સૌથી વધુ લોકપ્રિય સંગીતકાર હતા. ફુલા કાગનાં ગીતો એમના પોતાના કંઠે તો ખરાં જ, અભરામ ભગત અને રતિકુમાર વ્યાસના કંઠે પણ રેકર્ડમાં ઊતર્યાં. 'પ્રભુજીને પડદામાં રાખ મા' અને 'આંધળી માનો કાગળ' : ઇન્દુલાલ ગાંધીનાં આ બન્ને ગીતોની રેકર્ડ પણ ખૂબ ખ્યાતિ પામી હતી.* શ્રી ભાઈલાલ જોશીના ગરબા ને ગીતો પણ રેકર્ડ થયાં. યશવંત ભટ્ટે ગાયેલાં ભજનો ઉપરાંત હરીશ ભટ્ટનાં કંઠેથી કેટલીક રચનાઓની રેકર્ડો ઊતરી. ગાંધીજીના શહાદત પ્રસંગને નિરૂપતી 'સુધાંશુ'ની રચના 'બાણુ રે માણું' ને હે રામ, ઓચર્યાં' હરીશ ભટ્ટના આર્દ્ર-ગંભીર કંઠે ગાનરૂપ પામી. એટલું જ નહિ એ રેકર્ડ બી. બી. સી. અને 'વૉઇસ ઑફ અમેરિકા' પરથી ગાંધી સ્મૃતિ–અંજલિમાં પણ સ્થાન પામી. હરીશ ભટ્ટે 'સુધાંશુ', હરીન્દ્ર દવે, વેણીભાઈ પુરોહિત વ.ની ગીત રચનાઓને મધુર હલકથી પ્રસ્તુત કરી છે.

[૧૨]

સ્વરાજ્ય પ્રાપ્તિ પછીના સમયમાં સુગમ સંગીતના વિકાસ માટે, સૌરાષ્ટ્રમાં પણ, કેટલીક નવી શક્યતાઓ ઊભી થઈ. નાનાંમોટાં રજવાડાં એક તાંતણે બંધાતાં, સંસ્કાર પ્રવૃત્તિને સંકલિત કરી વેગ મળે તે પ્રકારનો કેન્દ્રીય મંચ તો આ કારણે મળ્યો; પરંતુ કળાપ્રવૃત્તિના પોષણ ને સંવર્ધન અર્થે, 'સૌરાષ્ટ્ર સંગીત નાટક અકાદમી' અને એ કરતાંય વિશેષ તો રાજકોટમાં આકાશવાણીના કેન્દ્રની સ્થાપનાની ઘટનાઓ આ દિશામાં મહત્ત્વની હતી. સને ૧૯૫૬માં મહાદ્વિભાષી મુંબઈ રાજ્યમાં વિલીનીકરણ થવાને કારણે રાષ્ટ્રનું સ્વતંત્ર રાજ્ય તરીકેનું અલગ અસ્તિત્વ મટી જતાં, અકાદમી સંગીત મહાવિદ્યાલયમાં પરિણમી. 'આણલદે' અને 'ધન્ય સૌરાષ્ટ્ર ધરણી'–આ બે નાટયપ્રયોગો એમના કીર્તિ-પાસાંમાં ગણી શકાય. ઇન્દોર ઘરાનાના ગુલામ કાદિરખાનની અને અમુભાઈ દોશીની સંગીતકુશળતાનો લાભ, શાસ્ત્રીય સંગીત પરત્વે, અકાદમી દ્વારા મળ્યો. સૌરાષ્ટ્રને આકાશવાણીનું કેન્દ્ર મળવા પાછળ આ પ્રદેશની આગવી લોકકળા અને લોકસાહિત્યની અતુલિત સમૃદ્ધિ કારણભૂત હતી. આ સ્થિતિમાં લોકકળા અને લોકસાહિત્યનાં પ્રસારણો ને પ્રયોગોને આકાશવાણીએ જેટલું મહત્ત્વ આપ્યું

* હિન્દી ચલચિત્ર 'નામ'માં પંકજ ઉધાસે ગાયેલી ને હમણાં ખુબ ગાજતી રહેલી 'ચિઠ્ઠી આઈ રે આઈ રે, ચિઠ્ઠી આઈ' રચના ઈન્દુલાલ ગાંધીની રચનાનું જ રૂપાન્તર છે.

એટલું સુગમસંગીતને સ્થાન ન મળ્યું. ભાસ્કર વોરા અને ઇન્દુલાલ ગાંધી જેવા ગીતકવિઓ લાંબા અરસા સુધી આકાશવાણીના રાજકોટ કેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલા હતા. ગાંધીને સંગીત રૂપકો લખવાની સારી ફાવટ હતી. ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદીનાં સંગીત-નિર્દેશન તળે કેટલાંક રૂપકો રજૂ થયાં. એમાં 'ચૌલાદેવી' અને 'સત્યવાન સાવિત્રી'ની કર્ણપ્રિય બંદિશો આકર્ષક હતી : ભાસ્કર વોરાનાં બે ગીતો, 'તારે રે દરબાર, મેઘારાણા' (મિશ્ર દુર્ગા) અને 'હૈયાને દરબાર વણથંભી વાગી કોની સિતાર' (મિશ્ર બાગેશ્રી) અનુક્રમે હંસા દવે અને લતા મંગેશકરના કંઠે ગવાયાં એને સારો આદર મળ્યો. આકાશવાણી સુગમ સંગીતના કાર્યક્રમો ફાળવે છે. માસ દરમ્યાન રજૂ થયેલાં ગીતોમાં ઉત્તમ ઠરેલી રચનાને 'આ માસનું ગીત' તળે વિશેષ ગૌરવથી પેશ પણ કરે છે, ખ્યાત કવિની જયંતીના ઉપલક્ષમાં વિશેષ રૂપકાત્મક સંકલિત ગીતાત્મક કાર્યક્રમોનું પણ આયોજન કરે છે. પરંતુ કોણ જાણે કેમ આકાશવાણીનો સુગમ સંગીત વિભાગ આકર્ષણ ઊભું કરવામાં કામયાબ નીવડ્યો નથી. ગીતરચનાની પસંદગી કવિની માત્ર આકાશવાણી-માન્યતાને જ ધોરણ કરવાને બદલે, કવિની શિષ્ટ માન્યતા કે સાહિત્યિક માન્યતાને નજરમાં રાખીને કરવામાં આવે તો પણ ફેર પડે.

* * *

ગુજરાતી ચિત્રપટનો ઇતિહાસ તો પાંચ દાયકા જેટલો લાંબો છે; પણ ૧૯૩૧થી ૧૯૪૫ સુધીના ગાળામાં બે ત્રણ ચિત્રો ઊતર્યાં પછી, ૧૯૪૫-૪૬થી બીજો તબક્કો શરૂ થાય છે. આ ગાળા દરમ્યાન પૌરાણિક ને સામાજિક વસ્તુવાળાં ચિત્રો મળે છે. ૧૯૭૦મા કરમુક્તિનું વરદાન મળતાં તો ચિત્ર નિર્માણના ક્ષેત્રે મોટી ભરતી ચડે છે પ્રેમ અને શૌર્યને કૃતક પરિવેશમાં રજૂ કરતા કાલ્પનિક વા દંતકથામૂલક વિષયોની આજુબાજુ ચિત્રો વિહરે છે. 'વાળા' યુગનાં આક્રમણો તો અતિરંજનની સસ્તી કરામતોને કારણ ઠામુકું ગુજરાતી ચલચિત્ર માત્ર, સુરુચિસંપન્ન પ્રેક્ષકવર્ગને અળખે પાડી દીધું ! સંખ્યા દષ્ટિએ લગભગ શતવતી ચલચિત્રોમાં વિશિષ્ટ અભિગમ વા આગવી પ્રયોગલક્ષિતાને કારણે જુદાં તરી આવતાં 'કાશીનો દીકરો', 'કંકુ', 'બહુરૂપી' ને 'ભવની ભવાઈ' જેવા ગણતર અપવાદો બાદ કરતાં, બહુ હરખાવા જેવી સ્થિતિ નથી. ચિત્રપટ સંગીતમાં સૌરાષ્ટ્રના પ્રદાનની વાત કરીએ તો, વેણીભાઈ પુરોહિત ('દીવાદાંડી', 'બહુરૂપી') બરકત વીરાણી ('અખંડ સૌભાગ્યવતી') પ્રભુલાલ ત્રિવેદી ('માલવપતિ-મુંજ,' 'વડીલોના વાંકે'), રમેશ પારેખ, અનિલ જોશી ('કાશીનો દીકરો'માં અનેક રચના), કવિ 'દાદ' (આનંદ મંગલ) અને ઝવેરચંદ મેઘાણી ('કસુંબીનો

-રંગ', 'પ્રીત ખાંડાની ધાર')ની રચનાઓને સ્થાન મળ્યું છે. સૌરાષ્ટ્રનાં કેટલાંય લોકગીતોનો ઉપયોગ પણ 'શેઠ સગાળશા' 'જેસલ-તોરલ', 'કાદુ મકરાણી', 'ભરથરી' ને બીજાં ચિત્રોમાં થાય છે.' 'રાણકદેવી' (જૂનું) અને 'વડીલોના વાંકે'માં મોતીબાઈએ પોતાની ભૂમિકાનાં ગીતો પોતે જ ગાયાં છે. પાર્શ્વગાયકો તરીકે ઇસ્માઈલ વાલેરા ('જેસલ-તોરલ', 'કંકુ'), લાખાભાઈ ગઢવી ('બાદર, તારાં વહેતા'...) પ્રફુલ્લ દવે ('પાતળી પરમાર' અને 'લાખો ફુલાણી'નો લોકપ્રિય મણિયારો), પ્રાણલાલ વ્યાસ ('શેઠ સગાળશા). એ. આર. ઓઝા (ગુણસુંદરી-આંની અતિખ્યાત ગીતરચના, 'રાખનાં રમકડાં મારે રામે રમતાં રાખ્યા રે'— એ યુગલગાન ગીતા દત્તની જુગલબંદીમાં) ઉપરાંત દીવાળીબહેન ભીલ, દમયંતી બરડાઈના કંઠ પણ પ્રયોજાયા છે. હિન્દી ચલચિત્રના ક્ષેત્રે પાર્શ્વગાયક તરીકે— અને હવે તો નામી ગઝલ ગાયક તરીકે પણ—પ્રતિષ્ઠા મેળવનાર શ્રી મનહર ઉધાસ પણ રાજકોટના છે. સંગીત નિર્દેશનના ક્ષેત્રે ખંભાળિયા પંથકનાં કમલ બારોટનું નામ ગણાવવું ઘટે. એ સિવાય એ ક્ષેત્રે સૌરાષ્ટ્રનું કશું પ્રદાન નથી. પરંતુ એમ બનવામાં પ્રતિભાની અછત નહિ, પણ પહોંચનો અભાવ કારણભૂત રહ્યો છે. ('કંકુ'માં ઇસ્માઈલ વાલેરાએ ગાયેલાં ગીતોની તરજો પણ એમણે બાંધી હતી, એમ જાણકારોનું કહેવું છે)

* * *

સુગમ સંગીતની કળાને પણ ઉત્તેજન અને વેગ મળે, ઉપરાંત છાને ખૂણે સંઘરાયેલી કંઠપ્રતિભાઓ પોંખાતી થાય એવા આશયથી રાજ્ય સરકાર તથા યુનિવર્સિટી જેવી સંસ્થાઓના ઉપક્રમે યોજાતા યુવક મહોત્સવોમાં, એને લગતી સ્પર્ધાઓ પણ ગોઠવવામાં આવતી થઈ; તો વળી છેલ્લા બે'ક દાયકાથી ચલણમાં આવેલા ટેપ-રેકોર્ડરને કારણે બહોળા સમુદાય સુધી આસાનીથી સંગીત પહોંચતું થાય, મન થાય ત્યારે અને તે રીતે શ્રોતા સાંભળી શકે એવી સગવડ ઊભી થઈ. સુગમ સંગીતના વિકાસમાં તો કોણ જાણે, પણ વિસ્તાર-વ્યાપમાં તો અવશ્ય આ ઘટનાઓનાં ગુણાત્મક પરિણામ દેખાય છે. છેલ્લા બે'ક દશકા દરમ્યાન સુગમ સંગીત વિશે યોજાયેલા પરિસંવાદો સુગમ સંગીતની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં અને તદ્વિષયક સમજણ વિસ્તરવાના સંનિષ્ઠ પ્રયાસરૂપે ગણી શકાય.

* * *

સાંપ્રતકાળે સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની પ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલી સંસ્થાઓ અને સંગીતકારોનાં પ્રદાનનો વિચાર કરીએ તો 'સપ્તકલા' વિધાયક જગદીપ

વીરાણીનું સ્મરણ સૌ પ્રથમ થાય. સ્વ. વીરાણી માત્ર અચ્છા બંદિશકાર જ ન હતા, કાવ્યના મર્મજ્ઞ પણ હતા. એમની આ કળાસૂઝને કારણે, એમની બંદિશોમાં ગીતના અંતર્ગત ભાવની, સ્વર લયની વિવિધ તરાહો દ્વારા થતી વ્યંજના રમણીય લાગે છે. 'સપ્તકલા' જેવી સંસ્થા દ્વારા ભાવનગરમાં—અને તે દ્વારા સૌરાષ્ટ્રમાં—સુગમ સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં એમનો મહત્ત્વનો ફાળો હતો. એમનાં અવસાન પછી કમલ વીરાણીએ 'સપ્તકલા'નો તંતુ વહેતો રાખ્યો છે. રાજકોટની 'મૃદુલ મંજુલ' અને 'અમે શિવરંજની' સંસ્થાઓ તથા જામનગરની 'પોલિટયૂન' 'સૂરમંદિર' ને 'નૃત્યભારતી' સંસ્થાઓ પણ આ ક્ષેત્રે પ્રવૃત્તિશીલ રહી છે. સંગીત નિર્દેશનના ક્ષેત્રે સર્વશ્રી ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી, ભાઈલાલ બારોટ, બાબુભાઈ પરમાર ને ચંદુભાઈ રાઠોડ આકાશવાણીના રાજકોટ કેન્દ્ર સાથે અને રસિકલાલ ભોજક, જયદેવ ભોજક અમદાવાદ કેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલા રહ્યા છે. સ્વ. જગદીપ વીરાણી (ભાવનગર) સ્વ. ભાઈલાલ જોશી (જામનગર) અને સ્વ. પરેશ ભટ્ટ (રાજકોટ) પણ સારા બંદિશકારો તરીકે સુવાસ ધરાવતા હતા. નવોદિતોમાં સર્વશ્રી હરેશ બક્ષી, નલિન ત્રિવેદીનાં નામો ઉલ્લેખપાત્ર છે. સુગમ સંગીતના ગાયકોમાં શ્રીમતી પુષ્પા છાયા, હિમાંશુ છાયા, અતુલ વસાવડા, કામાક્ષી છાયા (જૂનાગઢ) સર્વશ્રી ચંદ્રવદન ધોળકિયા, મંદા જોશી, નૈષધ વછરાજાની, ઉષા ચિનોય (જામનગર) વિનુ વ્યાસ, વિનોદ પટેલ, ભદ્રાયુ ધોળકિયા (રાજકોટ) પિનાકીન મહેતા, ધર્માંશુ રાવળ, માતંગી ધોળકિયા, વર્ણા મહેતા, રેખા ભટ્ટ, પ્રફુલ્લ દવે (ભાવનગર) મીર બંધુઓ (મોરબી), હરીશ ભટ્ટ, હરગોવિંદ ધામેલિયા (પોરબંદર) : આ સૌ નામો જાણીતાં છે. મનહર ઉધાસ ને પંકજ ઉધાસે ગુજરાત બહાર પણ ગાયકીના ક્ષેત્રે કીર્તિ રળી છે.

* * *

સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની સાંપ્રત સ્થિતિની આ ટૂંકી તપસીલને અંતે કોઈક વિચારવા જેવું લાગે છે તે ટપકાવું ?

(૧) સુગમ સંગીતની ચીજ તરીકેની પસંદગીમાં કૃતિના કાવ્યત્વની ઉપેક્ષા ન થવી જોઈએ. રેઢિયાળ જોડકણાં કે શાબ્દિક પ્રાસરમતને આધારે ગુંથાતી કૃતિને તરજની ઉત્તમ સૂરકારી ઝાઝો સમય ન બચાવી શકે. ગીતરચનાની લોકપ્રિયતામાં નકરી બંદિશ કે ગાયકી જ નહિ, કાવ્યત્વ પણ નિર્ણાયક બનતું હોય છે. 'એક રજકણ સૂરજ થવાને શમણે' કે 'ના, નહીં આવું, મેળે નહીં આવું...' હરીન્દ્રની આ ગીતરચનાઓ ક્યારેય વાસી નથી લાગતી. એના

રંગ', 'પ્રીત ખાંડાની ધાર')ની રચનાઓને સ્થાન મળ્યું છે. સૌરાષ્ટ્રનાં કેટલાંય લોકગીતોનો ઉપયોગ પણ 'શેઠ સગાળશા' 'જેસલ-તોરલ', 'કાદુ મકરાણી', 'ભરથરી' ને બીજા ચિત્રોમાં થાય છે.' 'રાણકદેવી' (જૂનું) અને 'વડીલોના વાંકે'માં મોતીબાઈએ પોતાની ભૂમિકાનાં ગીતો પોતે જ ગાયાં છે. પાર્શ્વગાયકો તરીકે ઇસ્માઈલ વાલેરા ('જેસલ-તોરલ', 'કંકુ'), લાખાભાઈ ગઢવી ('ભાદર, તારાં વહેતા'...) પ્રફુલ્લ દવે ('પાતળી પરમાર' અને 'લાખો ફુલાણી'નો લોકપ્રિય મણિયારો), પ્રાણલાલ વ્યાસ ('શેઠ સગાળશા). એ. આર. ઓઝા (ગુણસુંદરી-માંની અતિખ્યાત ગીતરચના, 'રાખનાં રમકડાં મારે રામે રમતાં રાખ્યા રે'– એ યુગલગાન ગીતા દત્તની જુગલબંદીમાં) ઉપરાંત દીવાળીબહેન ભીલ, દમયંતી બરડાઈના કંઠ પણ પ્રયોજાયા છે. હિન્દી ચલચિત્રના ક્ષેત્રે, પાર્શ્વગાયક તરીકે– અને હવે તો નામી ગઝલ ગાયક તરીકે પણ–પ્રતિષ્ઠા મેળવનાર શ્રી મનહર ઉધાસ પણ રાજકોટના છે. સંગીત નિર્દેશનના ક્ષેત્રે ખંભાળિયા પંથકનાં કમલ બારોટનું નામ ગણાવવું ઘટે. એ સિવાય એ ક્ષેત્રે સૌરાષ્ટ્રનું કશું પ્રદાન નથી. પરંતુ એમ બનવામાં પ્રતિભાની અછત નહિ, પણ પહોંચનો અભાવ કારણભૂત રહ્યો છે. ('કંકુ'માં ઇસ્માઈલ વાલેરાએ ગાયેલાં ગીતોની તરજો પણ એમણે બાંધી હતી, એમ જાણકારોનું કહેવું છે)

* * *

સુગમ સંગીતના કળાને પણ ઉત્તેજન અને વેગ મળે, ઉપરાંત છાને ખૂણે સંઘરાયેલી કંઠપ્રતિભાઓ પોંખાતી થાય એવા આશયથી રાજ્ય સરકાર તથા યુનિવર્સિટી જેવી સંસ્થાઓના ઉપક્રમે યોજાતા યુવક મહોત્સવોમાં, એને લગતી સ્પર્ધાઓ પણ ગોઠવવામાં આવતી થઈ; તો વળી છેલ્લા બે'ક દાયકાથી ચલણમાં આવેલા ટેપ–રેકોર્ડરને કારણે બહોળા સમુદાય સુધી આસાનીથી સંગીત પહોંચતુ થાય, મન થાય ત્યારે અને તે રીતે શ્રોતા સાંભળી શકે એવી સગવડ ઊભી થઈ. સુગમ સંગીતના વિકાસમાં તો કોણ જાણે, પણ વિસ્તાર–વ્યાપમાં તો અવશ્ય આ ઘટનાઓનાં ગુણાત્મક પરિણામ દેખાય છે. છેલ્લા બે'ક દશકા દરમ્યાન સુગમ સંગીત વિશે યોજાયેલા પરિસંવાદો સુગમ સંગીતની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં અને તદ્વિષયક સમજણ વિસ્તરવાના સંનિષ્ઠ પ્રયાસરૂપે ગણી શકાય.

* * *

સાંપ્રતકાળે સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની પ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલી સંસ્થાઓ અને સંગીતકારોનાં પ્રદાનનો વિચાર કરીએ તો 'સપ્તકલા' વિધાયક જગદીપ

વીરાણીનું સ્મરણ સૌ પ્રથમ થાય. સ્વ. વીરાણી માત્ર અચ્છા બંદિશકાર જ ન હતા, કાવ્યના મર્મજ્ઞ પણ હતા. એમની આ કળાસૂઝને કારણે, એમની બંદિશોમાં ગીતના અંતર્ગત ભાવની, સ્વર લયની વિવિધ તરાહો દ્વારા થતી વ્યંજના રમણીય લાગે છે. 'સપ્તકલા' જેવી સંસ્થા દ્વારા ભાવનગરમાં—અને તે દ્વારા સૌરાષ્ટ્રમાં—સુગમ સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં એમનો મહત્ત્વનો ફાળો હતો. એમનાં અવસાન પછી કમલ વીરાણીએ 'સપ્તકલા'નો તંતુ વહેતો રાખ્યો છે. રાજકોટની 'મૃદુલ મંજુલ' અને 'અમે શિવરંજની' સંસ્થાઓ તથા જામનગરની 'પોલિટ્યૂન' 'સુરમંદિર' ને 'નૃત્યભારતી' સંસ્થાઓ પણ આ ક્ષેત્રે પ્રવૃત્તિશીલ રહી છે. સંગીત નિર્દેશનના ક્ષેત્રે સર્વશ્રી ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી, ભાઈલાલ બારોટ, બાબુભાઈ પરમાર ને ચંદુભાઈ રાઠોડ આકાશવાણીના રાજકોટ કેન્દ્ર સાથે અને રસિકલાલ ભોજક, જયદેવ ભોજક અમદાવાદ કેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલા રહ્યા છે. સ્વ. જગદીપ વીરાણી (ભાવનગર) સ્વ. ભાઈલાલ જોશી (જામનગર) અને સ્વ. પરેશ ભટ્ટ (રાજકોટ) પણ સારા બંદિશકારો તરીકે સુવાસ ધરાવતા હતા. નવોદિતોમાં સર્વશ્રી હરેશ બક્ષી, નલિન ત્રિવેદીનાં નામો ઉલ્લેખપાત્ર છે. સુગમ સંગીતના ગાયકોમાં શ્રીમતી પુષ્પા છાયા, હિમાંશુ છાયા, અતુલ વસાવડા, કામાક્ષી છાયા (જૂનાગઢ) સર્વશ્રી ચંદ્રવદન ધોળકિયા, મંદા જોશી, નૈષધ વછરાજાની, ઉષા ચિનોય (જામનગર) વિનુ વ્યાસ, વિનોદ પટેલ, ભદ્રાયુ ધોળકિયા (રાજકોટ) પિનાકીન મહેતા, ધર્માંશુ રાવળ, માતંગી ધોળકિયા, વર્ણા મહેતા, રેખા ભટ્ટ; પ્રફુલ્લ દવે (ભાવનગર) મીર બંધુઓ (મોરબી), હરીશ ભટ્ટ, હરગોવિંદ ધામેલિયા (પોરબંદર) : આ સૌ નામો જાણીતાં છે. મનહર ઉધાસ ને પંકજ ઉધાસે ગુજરાત બહાર પણ ગાયકીના ક્ષેત્રે કીર્તિ રળી છે.

*　　　*　　　*

સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની સાંપ્રત સ્થિતિની આ ટૂંકી તપસીલને અંતે કાંઈક વિચારવા જેવું લાગે છે તે ટપકાવું ?

(૧) સુગમ સંગીતની ચીજ તરીકેની પસંદગીમાં કૃતિના કાવ્યત્વની ઉપેક્ષા ન થવી જોઈએ. રઢિયાળ જોડકણાં કે શાબ્દિક પ્રાસરમતને આધારે ગુંથાતી કૃતિને તરજની ઉત્તમ સૂરકારી ઝાઝો સમય ન બચાવી શકે. ગીતરચનાની લોકપ્રિયતામાં નકરી બંદિશ કે ગાયકી જ નહિ, કાવ્યત્વ પણ નિર્ણાયક બનતું હોય છે. 'એક રજકણ સૂરજ થવાને શમણે' કે 'ના, નહીં આવું, મેળે નહીં આવું...' હરીન્દ્રની આ ગીતરચનાઓ ક્યારેય વાસી નથી લાગતી. એના

પાયામાં બંદિશની કમાલ ને ગાયિકાનું કંઠમાધુર્ય તો ખરાં જ, ખુદ કૃતિનું લાવણ્યમંજુલ કાવ્યત્વ પણ ઓછું ઉપકારક નથી.

(૨) ન્હાનાલાલ, બોટાદકર વ. જૂની પેઢીના અને સર્વશ્રી મકરંદ દવે, વેણીભાઈ પુરોહિત, નાથાલાલ દવે, પ્રહ્‌લાદ પારેખ, ઇન્દુલાલ, 'મીનપિયાસી' વ. અનુકાલીન પેઢીના ગીતકવિઓની રચનાઓનું ભાષાકર્મ ને લયબંધારણ બહુ નોખું પડતું નહોતું. એટલે એમની કૃતિઓની સ્વર બાંધણીમાં, કાવ્યત્વ ને ગેયતાની સૂઝવાળા સંગીતકારને ઝાઝો વાંધો ન આવતો. પણ આધુનિક કવિઓ-રાજેન્દ્ર શુક્લ, મનોજ, રમેશ પારેખ, અનિલ/વિનોદ જોશી વ.ની રચનાઓની ભાવસંકુલતા, વિલક્ષણ ભાષાપોત ને પદલયની અવનવી તરેહો નકરા સંગીતજ્ઞ બંદિશકારને ગોથું ખવડાવશે. રાગદારી સંગીત ઉપરાંત લોકસંગીત ને પરપ્રાંતીય લોકધૂનોની સારી ફાવટ હોય એ પૂરતું નહિ બને. કૃતિની ભાવાત્મક આંતર-મુદ્રાને અને સમગ્ર ભાષાઘટનાને કવિ જે નવી રીતે તરાશે છે તેની સમજ ધરાવતી-રસદૃષ્ટિ પણ અનિવાર્ય બની રહે. આ પ્રકારની ઉભયગતિ ધરાવતો બંદિશકાર આધુનિક કૃતિને પણ 'સમ્+ગીત' દેહે અવતારી શકશે. 'કાશીનો દીકરો'માં રમેશ પારેખની 'ગોરમાને પાંચે આંગળીએ...' અને અનિલ જોશીની 'ઝીણા ઝીણા રે આંકેથી અમને...' રચનાની સ્વરગૂંથણી આનાં ઉત્તમ ઉદાહરણો છે. રાજેન્દ્રની 'હજો હાથ કરતાલ'ની સ્વરરચના મશેાદાથી નીવડી છે, તો અન્યત્ર રમેશની 'તારો મેવાડ મીરાં છોડશે'ની સ્વરબાંધણી અંતર્ગત ભાવને ઉપસાવવામાં રોચક બને છે.

(૩) સુગમ સંગીતને વધુ પ્રભાવક બનાવવાની લેહમાં વાદ્યવૃંદનો અતિવપરાશ. શરૂ શરૂમાં તો આપણે ત્યાં સૂરપેટી, મૃદંગ કે ઢોલક, વાંસળી ને બહુ બહુ તો ક્લેરિયોનેટ કે વાયોલિન સંગીતવાદ્યો તરીકે વપરાતાં. જ્યારે હવે મંચીય કાર્યક્રમો વખતે સાજિંદાને બેસવા માટે મંચ એટલો ટૂંકો પડે છે કે ગાયકને ગોતવા માટે સૂક્ષ્મદર્શક કાચની જરૂર પડે! આ સ્થિતિ ઇષ્ટ છે ખરી? બોંગો, ડ્રમ, ઘૂઘરા ને આવાં બીજાં પશ્ચિમી વાદ્યોના ઉપયોગમાં સમજણ કરતાં દેખા-દેખી થતી હોવાનો અહેસાસ થાય છે. એ સ્થિતિમાં, 'નીર થોડાં ને ફીણ છે ઝાઝાં, વેણ થોડાં ને વગડાં ઝાઝાં' જેવો ઘાટ ક્યારેક ઊભો થતો લાગે!

(૪) રાગદારી સંગીતના ઘારાસ્પર્શવાળી બંદિશોમાં જૂની—નવી ગઝલોને પેશ ન કરી શકાય? જૂની રંગભૂમિ પર ખાસ તો મા. અશરફખાને—આ પ્રકારે ગઝલો ગાઈ છે પણ ખરી. 'કલાપી', 'ઘાયલ' ઉપરાંત રાજેન્દ્ર, મનોજની આધુનિક ગઝલોને આ રીતે નાણવાના પ્રયોગ થવા ઘટે.

(૫) નરસિંહ, દાસી જીવણને 'પ્રેમસખી' ઉપરાંત અર્વાચીનોમાંથી 'લલિત' (ચમકો છો ને? હા...'લલિત'સ્તો!) અને મકરંદ દવેની મિતાઈ ગીતિઓનો ઠુમરીની ચીજ તરીકે અખેતરો કરવા જેવો છે. સંગીતને નવું પરિમાણ મળે, જો દષ્ટિપૂર્વક પ્રયત્ન થાય તો.

(૬) લોકસંગીતને મુકાબલે સુગમ સંગીતને સદે એવા કંઠની આપણે ત્યાં અછત છે. સમજણ અને રિયાઝને અભાવે એમાં ઉમેરો થતો રહે છે. આવા સંજોગોમાં શાસ્ત્રીય સંગીત–સમજણ અને રિયાઝની બાબતમાં–એને સહાયક નીવડે એવું વાતાવરણ ઊભું થાય તો?

(૭) કીર્તિસંપન્ન સંગીતકારો/ગાયકોનું અનુકરણ કરવાનું વલણ સ્વકીય પ્રતિભાના સહજ આવિષ્કારમાં અવરોધક બને. સાયગલ, મૂકેશ, મહમદ રફીની ગાયકી–કંઠ અને હલક બન્ને બાબતમાં–નું અનુકરણ પહેલાં થતું; હવે મહેંદી હસન, ગુલામઅલી ને અનુપ જલોટાની નકલના ચાળા દેખાય છે. જરૂર નકલની નહિ, સારાંને આત્મસાત્ કરીને સ્વકીયતામાં રૂપાંતરિત કરવાની છે.

પાદટીપ

(૧) જુઓ: 'ગુજરાત–એક પરિચય પ્રથમ/૧૯૬૧ પૃ. ૧૯૮ સં. રસણલાલ પરીખ.

(૨) જુઓ: 'વૈદિક સંગીત અને અન્ય લેખો' પ્રથમ/૧૯૫૬ પૃ. ૬૭ લે. વિભુકુમાર દેસાઈ પ્રકા. મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા.

(૩) (i) ' हल्लीशक्रीड वर्णनम् ।
'तास्तु पंक्तिकृतास्सर्वा रमयन्ति मनोरमम् ।
गायन्त्यः कृष्णचरितं द्वंद्वशा गोपकन्यकाः ॥ २५ ॥
–हरिवंशांतर्गत विष्णुपर्व अ. २०
(ii) ,, उत्तरार्ध अ. ८९

(૪) (i) 'छालिक्यगेयं बहुसन्निधानं यदेव गान्धर्वमुदाहरन्ति ।
जग्राह वीणामयनारदस्तु षड्ग्रामरागादिसमाधियुक्तम् ॥
–એજન अ. ८९ શ્લોક ६८
(ii) 'छालिकम्'–इदं तु शृंगारवीररसप्रधानत्वाच्छलिकम् ।
ભોજકૃત 'સરસ્વતીકંઠાભરણ'

(૫) જુઓ; 'દ. ભા.ના સૌરાષ્ટ્રીઓ' લે. ડૉ. ઈશ્વરલાલ દવે.

(૬) જુઓ: महाभारत आदिपर्व

(૭) ......अनुत्सादनात् प्राप्तयशसा...शब्दार्थं गान्धर्वन्यायाद्यानं विद्यानम्

ઉદ્ધરણ 'વૈદિક સંગીત અને અન્ય લેખો' પૃ. ૮૯

(૮) 'ગુજરાતનું સંગીત અને સંગીતકારો' લે. હરકાન્ત શુક્લ દ્વિતીય પ્રકા. માહિતી ખાતું, ગુજરાત. ૧૯૭૮ પૃ. ૪.

(૯) 'संगीत सागर' स. प्रभुलाल गर्ग. प्रका. संगीत कार्यालय, हाथरस.

(૧૦) यत्तु वाग्गेयकारेन रचितं लक्षणान्वितम् ।
देशी रागादिषु प्रोक्तं तद्गानं जनरंजनम् ॥३॥
—'संगीतरत्नाकर' चतुर्थ प्रबन्धाध्याय पृ. २७१

(૧૧) 'वाच्यं गेयं च कुरुते यः सः वाग्गेयकारकः ॥२॥ એજન अ/३

(૧૨) 'ગુજરાતી ગેય કવિતા' લે. રમણલાલ મહેતા પ્રથમ ૧૯૫૪ પૃ. ૧૯

(૧૩) જુઓ : 'ગુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન' સં. પુરુષોત્તમ ગાંધી પૃ. ૪૬૮

-મેવદ

અભિજિત વ્યાસ

ચાર્લી ચેપ્લિન વિશે થોડું

આપણા મનમાં કેટલીક ઈમેજ અમુક પાત્રના સતત પુનરાવર્તનને કારણે બંધાઈ ગઈ હોય છે. એવી એક ઈમેજ રખડુની છે. જેને આપણે 'ટ્રેમ્પ'ના નામે ઓળખીએ છીએ. આ ટ્રેમ્પ કહેતાં જે પાત્ર યાદ આવે છે તેની પાછળ જ એક અદાકાર દેખાય છે. એ અદાકારના નામને યાદ નથી કરવું પડતું. હસી પડાય છે.

ચાર્લી ચેપ્લિન કોમેડીનો સમ્રાટ અને વીસમી સદીની એક મહાન વિભૂતિ છે. કેટલાક લોકો કોઈ સંદેશો આપવા હિંસાનો ઉપયોગ કરે છે. કેટલાક બોધ આપે છે. મહાત્મા ગાંધીજીએ અહિંસાનો સંદેશ સત્યાગ્રહ કરતાં કરતાં આપ્યો. ચાર્લી ચેપ્લિન પણ એક સંદેશ આપે છે અને તે શાંતિનો, જે અભિનય દ્વારા લોકોને પહોંચાડે છે. આ ઠીંગણા વિદૂષકે શાંતિનો આ સંદેશો આપતાં કલાનાં જે ઉચ્ચ શિખરો સર કર્યાં તે આ સદીની એક અવિસ્મરણીય ઘટના છે.

ચાર્લી ચેપ્લિનનું અમર પાત્ર 'રખડુ' (ધ ટ્રેમ્પ) ચાર્લી ચેપ્લિનની ખ્યાતિ કરતાં પણ વધારે ખ્યાતિ પામ્યું છે. તે એટલે સુધી કે આ પાત્ર એક દંતકથા બની ગયું છે. ચાર્લી ચેપ્લિન એટલે જ પેલો રખડુ અથવા રખડુ એટલે જ ચાર્લી ચેપ્લિન એ એક સત્ય બની ગયું. પ્રેક્ષકોમાં, સિનેમા પ્રેમીઓમાં, વિવેચકોમાં આ રખડુ એક આદર્શ મૂર્તિ તરીકે હવે તો ગણાય છે. ચાર્લી ચેપ્લિન જિંદગીભર સમાજવાદી રહ્યો. સમાજમાં જોવા મળતાં અસમાનતા, ઊંચનીચના અને રંગના ભેદ સામે હાસ્યના અમોઘ શસ્ત્રથી એ લડતો રહ્યો. ફાસીવાદ, તંત્રવાદ સામે એની જેહાદ જીવનભર ચાલતી રહી.

ચાલી ચેપ્લિનમાં વ્યક્તિને ખડખડાટ હસાવવાની અનેરી શક્તિ હતી. પણ એ હાસ્ય પાછળનું રુદન પણ એટલું જ ગંભીર છે. અલબત્ત ચાલીના આ રુદનને બહુ થોડાઓએ જાણ્યું છે તેની ફિલ્મો હસવા માટે જ નહીં, વિચારવા માટે પણ અનેરી છે. એ જ્યારે શ્રોતાને હસાવે છે ત્યારે તેને વિચારતો કરી મૂકે છે. માણસને પોતાનું જ દુઃખદર્દ તે દર્શાવે છે. પણ એ દર્દ ભૂલીને હંમેશા હસ્યો જ છે. ચેપ્લિને સર્જેલાં પાત્રો આપણામાંના જ કોઈક છે. ક્યારેક તો આપણે પોતે પણ છીએ. છતાં આ વાત આપણી છે એમ ન માનીને આપણે હસીએ છીએ. ચેપ્લિને માણસને પોતાના જ દુઃખ દર્દ ઉપર હસતાં કર્યાં. એણે બધાને હસાવ્યા અને બધાનું રુદન પોતાના ચહેરા પાછળ છુપાવી દીધું.

ચાલી ચેપ્લિને એક વખત કહ્યું, "ટ્રેજેડી ઈઝ એ કલોઝ અપ એન્ડ કોમેડી ઈઝ એ લોંગ શોટ" ટ્રેજેડી વ્યક્તિનાં અંગત સ્પંદનો પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. જ્યારે કોમેડી સામાજિક સત્યને સ્પર્શે છે. કોઈ પણ પ્રકારની કોમેડી પછી તે ડાર્ક હોય કે લાઈટ, હાસ્ય સાથે તેનો ગાઢ સંબંધ રહ્યો છે. અને જાણેઅજાણે હાસ્ય હંમેશા કંઈકના અથવા કોઈકના ભોગે સર્જાતું હોય છે. હાસ્ય હંમેશા શસ્ત્રની જેમ જ વપરાય છે. એટલે એ કદી પણ નિર્દોષ ન હોઈ શકે. ચેપ્લિને એક વખત જાહેરમાં કહ્યું હતું કે, "હી વુડ યુઝ લાફ્ટર એઝ એ વેપન ટુ ચેક ધ મેડ બીહેવીયર ઓફ ધ વર્લ્ડ."

ચાલી ચેપ્લિને ડીપર્સનાલાઈઝ ટાઈપના સ્લેપસ્ટિક કેરેક્ટરને રજૂ કર્યું. ચેપ્લિનના ટ્રેમ્પની મુખ્ય લાક્ષણિકતાઓ એટલે અત્યન્ત સંવેદનશીલ, માયાળુ, કરુણ સ્વભાવ હતી. તેની મુખ્ય ચિંતા ખોરાક, આશ્રય, પ્રેમ અને ઉષ્માને લગતી હતી અને તેમાં એ હંમેશને માટે નિષ્ફળ રહ્યો. ચાલી ચેપ્લિનનો રખડુ એની દરેક ફિલ્મમાં આ ચાર શોધમાં રહ્યો. સામાન્ય માણસ પણ આ ચાર તત્વોની પાછળ જ હોય છે. અને એ કેટલી મહેનતે કેવા સંજોગોમાં કઈ રીતે મળે છે એનો ચેપ્લિનને પોતાની જિંદગીમાં જ અનુભવ હતો. અને એટલે જ કદાચ આ પ્રકારના વ્યક્તિત્વને રજૂ કરવાનું એને વધુ ઉચિત લાગ્યું હશે. ચેપ્લિનની બે મહત્વની ફિલ્મોને ઉદાહરણ તરીકે લઈ શકીએ. 'ગોલ્ડરશ' તથા 'સીટીલાઈટ'માં આ તત્વોએ સમગ્ર કથા ઉપર પ્રભાવ પાડ્યો છે. અલબત્ત આ બધામાં સામાન્ય માણસ તો હસ્યો જ છે. ઘણી વાર આ હાસ્યનો અનર્થ પણ થયો છે, ચેપ્લિને તે ખોટા અર્થઘટનને કદી સુધાર્યું નહીં, તેથી કેટલાય લોકોએ મોટા અને ખોટા આશીર્વાદમાં રાચવાનું જ માન્યું છે. ચેપ્લિને

ફિલ્મોને અંતે જે પ્રશ્નાર્થો ખડા કરીને છોડી દીધાં છે અને ઉત્તર પ્રેક્ષકોને વિચારવા માટે રાખ્યા છે તેનો અર્થ કદી એમ ન કરી શકાય કે તે કડવી સચ્ચાઈને છુપાવી રહ્યો છે. 'સીટીલાઈટ' ફિલ્મ જોઈને હસતાં હસતાં રડી પડેલ વિજ્ઞાની આલ્બર્ટ આઈનસ્ટાઈનનાં આંસુ એ કડવી સચ્ચાઈનાં આંસુ હોવા છતાં કેટલાકે તેને હર્ષનાં આંસુઓ તરીકે પણ ઓળખ્યાં છે.

ચાર્લી ચેપ્લિનના પોતાના જીવનના કેટલાય અંશો એની ફિલ્મોમાં વણાયા છે. તેણે વીતાવેલી જિંદગીની દારુણ ગરીબીના દિવસો તથા પ્રેમની શોધમાં અનેક સ્ત્રીઓ સાથે સંકળાયા હોવા છતાં એને ભાગ્યે જ પ્રાપ્ત થયેલો પ્રેમ એની ફિલ્મોમાં પણ વણાયા. ખાસ કરીને આ બે તત્ત્વોને ચેપ્લિને વધુ મહત્ત્વ આપ્યું છે. અલબત્ત ચેપ્લિનની બધી ફિલ્મો એક જ વિષય ઉપર બનેલી નથી. છતાં એનો મુખ્ય ઝોક તો ટ્રેમ્પના પાત્ર પ્રત્યે જ હતો. અલબત્ત આ ફિલ્મો ખાસ કરીને મૂગી ફિલ્મોના સમયની તથા ધ્વનિના આગમન પછી પણ કેટલીક ફિલ્મોમાં આવ્યા કરે છે પણ કેટલીક ધ્વનિમુદ્રિત ફિલ્મોમાં ચેપ્લિને બીજા નવા વિષયો પણ અજમાવ્યા. આની એક બહુ જ પ્રખ્યાત ફિલ્મ 'ધ ગ્રેટ ડિકટેટર.' આ ફિલ્મમાં આપખુદ સત્તાથી જન્મતો સર્વનાશ એની વિશિષ્ટ શૈલીમાં રજૂ કરી હિટલરની ટેકડી ઉડાડી છે. 'ધ ગ્રેટ ડિકટેટર'માં અંતે તો તે શાંતિનો સંદેશ આપે છે. છતાં ઘણાને એ બોલકા ફાસીવાદ વિરોધની ફિલ્મ પણ લાગી હતી. આ ઉપરાંત ચેપ્લિને કેટલીક થ્રીલર તથા રહસ્યમય ચિત્રોમાં પણ કામ કર્યું છે.

૧૯૨૪માં બનાવેલી 'ધ ગોલ્ડ રશ' ચેપ્લિનની શ્રેષ્ઠ ફિલ્મોમાંની એક છે એટલું જ નહીં. જગતની શ્રેષ્ઠ ફિલ્મોમાંની પણ એક છે. અહીં પણ ચેપ્લિને એના પ્રખ્યાત ટ્રેમ્પને જ એની આગવી વિચારસરણી સાથે રજૂ કર્યો છે. ફિલ્મમાં ભૂખ્યા પેટે ચાલતા ટ્રેમ્પને એનો ભૂખ્યો સાથીદાર કૂકડામાં પરિવર્તન પામેલો જુએ છે. તથા પછી મટનની કોઈ સ્વાદિષ્ટ વાનગી આરોગતો હોય તેમ પોતાના જ જોડાને ગરમ પાણીમાં પકવીને ખાય છે. બૂટમાંની ખીલીઓને હાડકાની જેમ ચૂસી ચૂસીને રસ પી બહાર કાઢતો તથા વાદળીને સ્પેગેટીની જેમ આરોગતો બતાવ્યો છે. આ દ્રશ્યોને કેટલાય વિવેચકોએ અતિવાસ્તવવાદી ગણીને ખૂબ વખાણ્યા છે. એક બહુ મહત્ત્વની વાત એ નોંધવા જેવી છે કે ચેપ્લિન કદી બાળકની જેમ સરળ રીતે હસતો નથી. અહીં સર્ગેઈ આઈઝેનસ્ટાઈનનું એક નિરીક્ષણ નોંધવું જોઈએ કે ધ કીડ'નો સર્જક 'કીડ' જ છે, the maker of the KID remained a kid.) એની પુખ્તાવસ્થાએ પણ તે

શૈશવવાદમાંથી બહાર આવ્યો નથી. 'બેટલશીપ પોટેમકીન'ના આ સર્જકે આ વિધાન ૧૯૩૭માં કરેલું. ચેપ્લિને આઈન્સ્ટાઈનને કહ્યું હતું કે 'હું બાળકોને ધિક્કારું છું.' બાળકો જ ફક્ત બાળકોને ધિક્કારતા હોય છે જેથી ચેપ્લિન બાળક હતો એવું ફ્રોઈડવાદી અર્થઘટન કેટલાક કરે છે. પણ સમાજ તેને હંમેશને માટે બાળક રહેવા દેતું નથી. આઈન્સ્ટાઈને જ આગળ ઉપર 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર' ફિલ્મ જોયા પછી કહ્યું હતું કે બાળક હવે પુખ્ત થયો છે.

'ધ મોર્ડન ટાઈમ્સ'માં યંત્રવાદની વ્યથા વર્ણવતા ચેપ્લિન લાલ વાવટાને હાથમાં પકડે છે. પરિણામે એના ઉપર સામ્યવાદની છાપ લાગે છે. 'ધ મોર્ડન ટાઈમ્સ' વિષે ચેપ્લિન કહે છે, "a stoery of industry, individual enterprise, humanity crusading in the pursuit of happiness." ચાર્લીના એ લાલ વાવટાનો અર્થ અત્યંત સ્પષ્ટ છે. જે સમાજનો તે ભોગ બન્યો છે તે રેડોફોબીયા Redophobiaથી પીડાય છે અને જાણ્યે અજાણ્યે જે કોઈ એ હાથમાં લે છે. તેને ભયાનક ગણીને સળિયા પાછળ ધકેલી દેવામાં આવે છે. ચેપ્લિનને પણ પાછળથી 'અન અમેરિકન' જાહેર કરવામાં આવેલો. અભિનેતા રોબર્ટ ટેયલર તથા એડોલ્ફ મેન્જાઉએ સમેત ઘણાએ અમેરિકાની સરકારને એમ કહેલું કે હોલીવુડમાંથી ચાર્લી ચેપ્લિનને તથા બીજા બધા સામ્યવાદીઓને રાષ્ટ્રીય હિતને લક્ષમાં રાખીને ટેકસાસના રણમાં ધકેલી દેવા જોઈએ.

ફક્ત 'મોર્ડન ટાઈમ્સ' જ નહીં, બીજી પણ અનેક ફિલ્મોને સમાજવાદી સમીકરણોમાં જોવાનો ઘણાએ પ્રયત્ન કર્યો છે અને એ પ્રમાણે ચેપ્લિનને જાહેરમાં સામ્યવાદી કહેવામાં આવે છે. જો કે તે તો ક્યારેય સામ્યવાદી હતો જ નહીં. આ નાનકડા વિદૂષકના મુખમાં આવેલો મોટો શબ્દ 'ક્રાંતિકારી' જ એને સામ્યવાદી તરીકે જાહેર કરવા માટે કેટલાકને પૂરતો લાગ્યો છે. ચેપ્લિને તો કોઈ પણ રંગોમાં રંગાયા વગર ફક્ત માનવતાની વાત જ કરી છે. ચેપ્લિનના એ દિવસોની પ્રવૃત્તિઓ વિષે સૌ કોઈ જાણે જ છે. 'અમેરિકન કમિટી ફોર રશિયન વૉર રીલીફ'નો ચેપ્લિન સક્રિય સભ્ય હતો. એ દરમ્યાન મે ૧૯૪૨માં સાન ફ્રાન્સીસ્કોમાં તેણે આપેલું એક પ્રવચન અત્યંત ઉલ્લેખનીય છે. ચેપ્લિન એ પ્રવચનમાં કહે છેઃ "બિરાદરો, અહીં ઘણા રશિયનો એકઠા થયા છે, એમ માની લઉં છું, આ ક્ષણે તમારા દેશબાંધવો લડી રહ્યા છે અને મૃત્યુ પામી રહ્યા છે તેને કારણે તમને સાથીદારો કહેવા એ ગૌરવ અને વિશેષાધિકારની વાત છે. બીજાઓ કરતાં સામ્યવાદીઓ કંઈ જુદા નથી. હાથ

પગ ગુમાવે તો આપણી જેમ તેઓ પણ દુઃખી થાય છે, આપણી જેમ તેઓ પણ મૃત્યુ પામે છે, રશિયન માતા પણ બીજી કોઈ પણ માતા જેવી જ છે. પોતાના દીકરાઓ હવે યુદ્ધભૂમિએથી પાછા નહીં આવે એવા સમાચાર જ્યારે તેને મળે છે ત્યારે તે પણ બીજી માતાઓની જેમ આંસુ સારે છે. આટલી વાત જાણવા માટે મારે સામ્યવાદી બનવું ન પડે. આ ક્ષણે રશિયન માતાઓ ખૂબ આંસુ સારી રહી છે અને તેમના સંતાનો મૃત્યુના મુખમાં ધકેલાઈ રહ્યાં છે.'

અહીં આ પ્રવચન સાંભળ્યા કે વાંચ્યા પછી દરેક શ્રોતા–વાચકને ચોક્કસપણે 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર'નું છેલ્લું પ્રવચન યાદ આવ્યા વગર રહેશે નહીં. એમાં પણ ચેપ્લિન શાંતિનો સંદેશો જ આપે છે.

ચાર્લી ચેપ્લિનના અંગત જીવન વિષે, એની દારુણ ગરીબી વિષે, સ્ત્રીઓ સાથેનાં એનાં લફરાંઓ વિષે અનેકગણું લખાયું છે. આપણે ત્યાં ચેપ્લિન કલાકાર વિશે બહુ જ અલ્પ માત્રામાં તથા અન્ય વિગતો વિશે વિશેષ લખાયું છે. એમાં ઘણું સત્ય પણ છે. એક વ્યક્તિના પરિચય માટે કદાચ એ બધું જાણવું જરૂરી પણ બને. અહીં એનું પુનરાવર્તન નથી કરતો. આ બધામાં એક ખૂબ જ હૃદયસ્પર્શી ઘટનાની નોંધ ઝાઝી નથી લેવાઈ તેને વિશે વાત કરવાની લાલચ રોકી શકતો નથી. ચાર્લી ચેપ્લિનનો આ પ્રસંગ રોબર્ટ ફ્લેહાર્ટીએ નોંધ્યો છે. "ચેપ્લિનની ઉંમર ત્યારે અગિયાર વર્ષની હતી. રાત્રે સૂવા માટે માથે છાપરું નહીં. ક્યાંય પણ ખૂણેખાંચરે રાતવાસો કરી લે. એક દિવસ એક માણસની નજરે ચાર્લી ચડયો. એ માણસે ચાર્લીને કહ્યું, ચાલ મારી સાથે, બટકું રોટલો છે મારે ત્યાં, ઘર તો એક ઓરડાનું જ છે પણ રાતવાસો કરવો હોય તો જમીન પર સૂવું પડશે. ચાર્લીને જ્યાં જમીન જ નહોતી ત્યાં નીચે શું કે પલંગ શું. એ પેલા માણસની સાથે એને ઘેર ગયો. રાતે અગાશી પર સૂતો તે સવાર વહેલી પડે. સવારે ઊઠયો ત્યારે પેલો માણસ તો ચાલ્યો ગયેલો, પણ ચિઠ્ઠી મૂકતો ગયેલો કે ફરી રાત કાઢવી હોય તો નિઃસંકોચ આવજે. ચાર્લી રોજ રાત્રે સૂવા માટે ત્યાં જાય છે. સવારે ઊઠે છે તો જુએ છે કે પેલો માણસ નથી. ચાર્લીને ભારે આશ્ચર્ય થાય છે. આટલી વહેલી સવારે ઊઠીને આ માણસ ક્યાં જતો હશે? એક દિવસ ચાર્લીએ વહેલા ઊઠવાનું નક્કી કર્યું અને તે વહેલો ઊઠયો. તે માણસ જવાની તૈયારી કરતો કબાટ ખોલે છે. અને અંદરથી ફાંસીનું દોરડું કાઢે છે. ચાર્લીને ત્યારે જ સમજાય છે કે આ માણસ તો એક ફાંસીગર છે."

ગ્રંથસમીક્ષા

(નૂતન નાટ્યઆલેખો-સતીશ વ્યાસ, પ્ર. આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ, નવેમ્બર ૧૯૮૯, પૃ. ૯૨, મૂલ્ય રૂા ૨૧-૦૦)

ગુજરાતી સાહિત્ય સ્વરૂપોમાં સૌથી વધુ ઉપેક્ષાયેલું સ્વરૂપ હોય તો તે નાટક છે. સર્જનાત્મક નાટકોની સંખ્યા અલ્પ, તેમાંથી રંગમંચ પર ભજવણી થાય તેવાં નાટકોની સંખ્યા અત્યલ્પ, તેમાંય તેનું સાહિત્ય અને મંચનકલાની દૃષ્ટિએ થતું સમતોલ વિવેચન નહિવત્. બૉક્સઑફિસને ધ્યાનમાં રાખી સસ્તી પ્રયુક્તિમાં રાચનારાં કેટલાંક ફરમાઈશી નાટકોથી અને અનુવાદો-રૂપાંતરોથી શ્વાસોચ્છ્વાસ લેતી ગુજરાતી રંગભૂમિ સાંપ્રત ભારતીય રંગભૂમિની તુલનાએ અત્યંત કંગાળ અને પછાત લાગે છે. છેલ્લા દશકામાં આ દૃશ્ય-શ્રાવ્ય કલાને, વિશેષતઃ મંચન-કલાની દૃષ્ટિએ તપાસવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયત્ન કરનારા મહારથીઓમાં શ્રી ઉત્પલ ભાયાણી, હસમુખ બારાડી, બકુલ ટેલર, કૃષ્ણકાંત કડકિયાની સાથે શ્રી સતીશ વ્યાસનું નામ માનભેર લઈ શકાય તેમ છે. તેમણે 'નૂતન નાટ્યઆલેખો'માં સમીક્ષા માટે જે નવ નાટકો પસંદ કર્યાં છે તેમાં તેમની ઉચ્ચ કલારુચિનાં દર્શન થાય છે. આ નાટ્યરચનાઓ માટે તેઓ ભલે 'આલેખ' સંજ્ઞા પ્રયોજી મુખ્યત્વે સ્ક્રીપ્ટચર્ચા કરવાના ઉદ્દેશને જાહેર કરતા હોય પણ સતીશ વ્યાસ પોતે નાટ્યકાર છે, તેમણે 'નો પાર્કીંગ' જેવો પ્રયોગશીલ એકાંકીસંગ્રહ આપ્યો છે તો 'નવ લઘુ નાટકો'નું સંપાદન કર્યું છે. વળી 'આધુનિક એકાંકી' નામના વિવેચન-પુસ્તકમાં તેમણે મધુ રાયથી માંડીને ઈન્દુ પુવારની પરંપરાથી ઊફરી જતી છતાં આધુનિક સંવેદનને નાટ્યાત્મક રીતે

તાકતી એકાંકી રચનાઓને સૂક્ષ્મતાથી તપાસી છે. આથી સતીશ વ્યાસે આ નવે રચનાઓના 'આલેખ'ને મૂલવતાં એક જાગૃત પ્રેક્ષક તરીકેના પૂર્વાનુભવ અને અભ્યાસને લેખે લગાડી પોતાના માનસપ્રદેશમાં તેની ભજવણીકલ્પના કરી મંચનકલાદષ્ટિએ તેની વિશેષતા–મર્યાદા પ્રમાણી છે, તે આવકાર્ય છે.

'આકંઠ સાબરમતી'ના લીલાનાટ્યપ્રયોગોની ઉત્તમ ફલશ્રુતિ એટલે લાભશંકર ઠાકરનું 'પીળું ગુલાબ અને હું' નાટક. શ્રી વ્યાસ આ નાટકની સમીક્ષા કરતાં અભિનેત્રી સંધ્યાના સંકુલ મનની તથા તેના ચિત્તમાં સતત ઘૂમરાતા આંતર-વિરોધની વ્યથાને નાટ્યકાર લાભશંકર કેવી વિવિધ પ્રયુક્તિઓથી નાટ્યદેહ આપે છે તેની રસકીય ચર્ચા કરે છે. લાભશંકર ઠાકર સ્ત્રીનિર્માતાનું (નેરેટર) સમું પાત્ર પ્રયોજી, આંતરનાટક દ્વારા બ્રેખ્ટ શૈલીનો વિનિયોગ કરી, જૂની રંગભૂમિની અભિનયરીતિનો બાહ્ય મ્હોરાં તરીકે ઉપયોગ કરી સંધ્યા સ્ત્રી-નિર્માતાની અકળાવનારી અટપટી સંવેદનાને સબળ રીતે પ્રગટ કરી શક્યા છે એમ વિવેચક વ્યાસે યોગ્ય રીતે નોંધ્યું છે. આ નાટકના ભાષાકર્મની થયેલી ચર્ચા આપણું વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. છતાં દીર્ઘસંવાદો, એકોક્તિઓ વિશે ચેતવણીસૂર કાઢતાં શ્રી વ્યાસ કહે છે: "આ વર્ણનાત્મકતા ભાષાતરેહોથી થોડી ઓગળે છે જરૂર, પણ નાટ્યાત્મકતાને થોડી હાનિ પહોંચાડે છે." (પૃ. ૧૭)

મૂળ સ્ક્રીપ્ટ એવી ને એવી ભજવાય એવો મમતભર્યો આગ્રહ સેવનારા લાભશંકર ઠાકર સૂક્ષ્મ સંવેદનને વ્યક્ત કરવા વિવિધ ભાષાતરાહ અને વાગ્મિતાયુક્ત ગદ્યલયથી નાટ્યશિલ્પ રચે છે, તો કાન્તિ મડિયા જેવા સર્જનાત્મક પ્રોડ્યુસર આવા પડકારને નવી તરકીબો દ્વારા ઝીલતા હોય છે. પણ મધુ રાય નોખી માટીના નાટ્યકાર છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં તખ્તા પરની ડિવાઈસનો કુશળતાથી કલાત્મક રીતે ઉપયોગ કરવામાં તેમનું નામ મોખરે આવે. તેમ છતાં ખૂબીની વાત એ છે કે સાહિત્યિક સ્તર અકબંધ જળવાઈ રહે છે.

સતીશ વ્યાસે મધુ રાયનાં આવાં બે વ્યાવસાયિક નાટકો સમીક્ષા માટે પસંદ કર્યાં છે. 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો?'માં મુખ્યત્વે અભિનેત્રી કામિનીના અને 'કુમારની અગાશી'માં મુખ્યત્વે કુમારની ભાભી નિશાના સંકુલ મનને તાકવાનો, તપાસવાનો અને પામવાનો પ્રયત્ન છે. તખ્તાના તંત્રની નાડને તંતોતંત પામી શકેલા મધુ રાય એકમાં શેખર ખોસલાનું તો બીજામાં કુમારનું અપમૃત્યુ બતાવી, રહસ્યગર્ભ નાટકમાં આવે છે તેમ ઘટનાપરંપરા, રહસ્યના તાણાવાણા, ટેન્શનને હળવું કરવા રમૂજોના રસગુલ્લાં વગેરેનો પૂરેપૂરો

વિનિયોગ કરી નાટકને ચગાવે છે, પણ સતીશ વ્યાસ નોંધે છે તેમ આ સસ્તું રહસ્યનાટક નથી, મનોવૈજ્ઞાનિક પરિમાણને બક્ષતું આંતરખોજનું નાટક છે. તેથી એકમાં શેખરને કામિનીચિત્તમાં કેશવ ઠાકર દ્વારા આરોપિત મિથ તરીકે રજૂ કરી તો બીજામા મૃત્યુ પામેલા કુમારને યોજાયેલી પાર્ટીમાં (ફૅન્ટસીનો આશ્રય લઈ) જીવિત વ્યક્તિ તરીકે પ્રવેશ અપાવી મુખ્ય પાત્રોની સાથેના સંબંધોની અંતરંગ જટિલતાને સૂક્ષ્મતાથી અનાવૃત્ત કરી છે. એકમાં આંતર-નાટકની ટેકનિકનો ઉપયોગ કરી તથા અદાલત, ટેલિફોનબુથનાં લાક્ષણિક દૃશ્યો સર્જી તો બીજામાં ફ્લેશબૅકની ટેકનિકનો ઉપયોગ કરી કુમારનાં નાજુક ઋજુ સંવેદનો અને અપરાધભાવને ભૂમિકા તરીકે મૂકી આપી તેમ જ 'આંગિકમ્'માં (કૌંસમાં કલાકારોને આપેલી સૂચનામાં) ઝીણામાં ઝીણી વિગતો દર્શાવી બંને નાટકોને રંગમંચક્ષમ બનાવ્યાં છે. અહીં નોંધવું રસપ્રદ નીવડશે કે મુંબઈની નાટ્યસંસ્થાએ 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો!'ના કરેલા નાટ્યપ્રયોગમાં ખુદ મધુ રાયે કેશવ ઠાકરનું પાત્ર ભજવ્યું હતું. ગયે વર્ષે ટી વી.ના રાષ્ટ્રીય પ્રસારણમાં આ જ નાટકનો હિંદી ભાષામાં પ્રયોગ થતાં રસજ્ઞ બિન-ગુજરાતીઓનો ગુજરાતી રંગભૂમિ અંગેનો અભિપ્રાય, અહોભાવમાં પલટાયો હતો! (થેંક ગૉડ!) INTના પ્રવીણ જોશીના પ્રોડક્શનમાં 'કુમારની અગાશી' માત્ર ટેકનિકપરસ્તીવાળું ઍન્દ્રજાલિક નાટક બની જવાને કારણે ટિકિટબૉક્ષને છલકાવતું ગયું પણ તેને સૂક્ષ્મતા ઓગળી ગઈ હતી, તેવો અંગત અનુભવ થયો હતો. સતીશ વ્યાસે બંને નાટકોના સંવાદોમાં રહેલી વૈવિધ્યસભર વાગ્મિતાની ઉદાહરણસહિત ચર્ચા કરી છે. દા. ત. 'કુમારની અગાશી'ના એક 'વાચિકમ્'નું પૃથક્કરણ કરતાં સતીશ નોંધે છે—'ગમે તે', 'ગમે તેવી' અને 'ગમે તેની' શબ્દોમાં ક્રમશઃ થતું 'વી' અને 'ની'નું પરિવર્તન બદલાતી જતી અર્થ-છાયાઓને કારણે પ્રભાવક લાગે છે. આખો સંવાદ બીજા પુરુષનાં સર્વનામોને સંયોજીને ચાલે છે. 'તમને', 'તમે', 'તમારી' આદિ સર્વનામોનાં આવર્તનો આખા ગદ્યખંડને પકડી–જકડી રાખે છે. 'તારો છું',ની વચ્ચે ઉમેરાતો 'જ' અને પછીનાં 'તારો જ છું'નાં આવર્તનો પણ નાટ્યાત્મક પ્રભાવ ઊભો કરે છે.' (પૃ. ૬૨)

ચિનુ મોદીની સર્જકપ્રતિભાનું રમણીય નજરાણું એટલે 'જાલકા' નાટક. વિવેચક સતીશ વ્યાસે નોંધ લીધી છે તે મુજબ 'સાંઈયાસે સબકુછ હોતા હૈ' ના મૂળ દુહામાં નાનકડો ફેરફાર કરી નાટકની દિશા બદલી મહત્ત્વાકાંક્ષી જાલકાને "...ી" પાત્ર બનાવી નાટ્યકારે ભવાઈ શૈલીના અને ગ્રીક કોરસના વિનિયોગ

દ્વારા નાટકને ગતિશીલ બનાવ્યું છે તથા સંવાદકલામાં નાનાવિધ ભાષાંતરેહો દ્વારા પાત્રોચિત સ્વાભાવિકતા લાવી દીધી છે. સતીશ વ્યાસ 'જાલકા'નાં સંદર્ભજન્ય ગીતોની મુક્ત કંઠે પ્રશંસા કરે છે પણ જ્યાં નાટક શિથિલ કે અપ્રતીતિકર બનવા માંડે છે ત્યાં તેઓ નિર્ભીક સ્પષ્ટવક્તા બની મર્યાદાઓ પ્રતિ અંગુલિ-નિર્દેશ કરતા અચકાતા નથી. જેમ કે (૧) 'પર્વતરાયની કામુકતા દેખાડવામાં લેખક ઉત્સાહને બદલે સંયમથી વર્ત્યા હોત તો વધારે ઉચિત લેખાત એમ લાગે છે' (પૃ. ૪૫) (૨) 'જોરુભાને જીતી લેવા માટે યોજાયેલું ત્રીજું દશ્ય નાટક માટે બહુ અનિવાર્ય લાગતું નથી.' (પૃ. ૪૩) શ્રી વ્યાસે મૂળ દુહા નીચે પાદટીપરૂપે આપેલી વાર્તા, 'રાઈનો પર્વત' અને 'જાલકા' ને તુલનાત્મક અભ્યાસ દ્વારા મૂલવી ચિનુ મોદીએ કરેલા ફેરફારોના કલા-ઔચિત્યની વાત છેડી હોત તો પ્રસ્તુત લેખ વધુ સમૃદ્ધ બનત. હવે તો હસમુખ બારાડીનું 'રાઈનો દર્પણરાય' નાટક પ્રગટ થઈ ચૂક્યું છે એટલે આ દિશામાં અભ્યાસીઓ માટે ઘણો અવકાશ રહેલો છે. ચિનુ મોદીના 'અશ્વમેધ' નાટકનું અંક પ્રમાણે દશ્યવાર વિગતે પૃથક્કરણ કરી મોહિનીના અપ્રતિહત વાસનાપ્રવાહને અને બીજક અશ્વ પ્રતિ સમાગમ માટેની તડપનદશાને નાટચકારે કેવી રીતે મૂકી આપ્યાં છે તેનું શ્રી વ્યાસે સપાટી સ્તરે પૃથક્કરણ કર્યું છે. નાટકની ભજવણી કઈ રીતે શક્ય બની શકે તે પર વિશેષ ભાર આપ્યો છે. દા. ત. 'પહેલો પ્રશ્ન તો એ થાય કે અશ્વને રંગભૂમિ ઉપર કઈ રીતે લાવવો? આવા પ્રશ્નો, ખરેખર તો રંગભૂમિને નડતા જ નથી. માત્ર અશ્વનું મહોરું હોય અને એ મહોરામાં છુપાયેલો કોઈ નટ હોય એટલું પૂરતું છે. અરે, કેવળ 'માઈમ'થી અશ્વપણું દર્શાવી શકાય.' (પૃ. ૯૦). પણ નાટચકારે અશ્વમેધના પૌરાણિક મીથનો વિનિયોગ કરી કોઈ અર્વાચીન સંવેદનને કલાત્મક રીતે કંડાર્યું છે ખરું? આધુનિક મોહિનીના વાસનાકાંડ પાછળની ચિત્તસંઘર્ષની ભૂમિકાને સૂક્ષ્મતાથી ઉપસાવી છે ખરી?...વગેરે પાયાના પ્રશ્નો વિશે સતીશે અકળ મૌન સેવ્યું છે, તે આપણને સૌને ખૂંચે છે.

સુભાષ શાહે 'સુમનલાલ ટી. દવે' નાટકમાં પોતાની રીતે બ્રેસ્ટ શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો છે. આથી સતીશ વ્યાસે બ્રેસ્ટની એલિએશનની વિભાવનાને સંક્ષેપમાં ભૂમિકા રૂપે સમજાવી છે અને પહેલા અંકમાં છાશવારે ટપકી પડતા સૂત્રધાર આ શૈલીથી વિવિધ દશ્યોને સંકલિત કરવાનું સેતુકાર્ય બજાવે છે તેમ નોંધ્યું છે. નાટચકારનાં શબ્દબંડોળને અને વાગ્મિતાને તપાસવાની પદ્ધતિ વિવેચક સતીશ વ્યાસની ફાવતી અને ભાવતી પ્રક્રિયા હોય એમ લાગે

છે. તેથી એ પ્રોજ્યુમાં આ નાટકની મર્યાદા વિશે કહેવાનું ચૂકી ગયા છે. અહીં નોંધવું રહ્યું કે 'સુમનલાલ ટી. દવે' નાટકનું વસ્તુ (ગાંધીવાદી સુમનલાલની અર્વાચીન સન્દર્ભે થતી ઠેકડી) અત્યંત પાંખું હોવાથી દ્વિઅંકી નાટક બની શકે તેવી ક્ષમતા ધરાવતું નથી અને કહેવાતી એબ્સર્ડશૈલી પ્રેક્ષકો માટે એટલી બધી એકવિધ અને કંટાળાજનક બની જાય છે કે નાટકનો રચનાપિંડ બંધાતો નથી.

શ્રીકાંત શાહના માનસશાસ્ત્રીય નાટક 'તિરાડ'ની સતીશ વ્યાસે ખૂબ વિસ્તારથી ચર્ચા કરી છે. પરપીડનવૃત્તિમાં રાચનારી અને સર્વ પર એકચક્રી શાસન ચલાવવામાં માનનારી ઈન્દુ, દમિતગ્રંથિથી પીડાતી નાની બહેન સુરભિ, બંને બહેનોની વેરવૃત્તિનું સાધન બનનાર નપુંસક નિખિલ અને કુંઠિત વ્યક્તિત્વવાળી પ્રતિભા દેસાઈ–ચારે પાત્રોના માનસિક તાણની વાત શ્રી વ્યાસે સહજતાથી મૂકી આપી છે. તેમ છતાં અડધા મંચને વેડફી નાખતું અને મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહ સાથે સમ્મિલિત ન થતું પ્રતિભા દેસાઈનું પાત્ર બિનજરૂરી અને આગંતુક લાગે છે, એવી સતીશ વ્યાસની ટીકા સાથે તરત સહમત થઈ જવાય છે.

બોક્સ થિયેટરની કુંઠિત નાટ્યપ્રવૃત્તિઓ સામે વિદ્રોહે ચઢેલા હસમુખ બારાડીએ 'નાટક સરિખો નાદર હુન્નર'માંના રંગભૂમિ વિષયક લેખોમાં તેમનો આક્રોશ તારસ્વરે પ્રગટ કર્યો છે. આનંદની વાત એ છે કે બારાડી નાટ્યલેખનમાં વિવિધ પ્રયોગો કરી તેમની વિભાવનાને સુસ્પષ્ટ કરે છે. સતીશ વ્યાસે બારાડીનું અંકવિભાજન વિનાનું નટમંડળી અને કોરસનો ઉચિત સમન્વય કરનારું પરીક્ષિત જનમેજયની પૌરાણિક કથા સન્દર્ભે નવી અર્થછાયા પ્રગટ કરનારું રંગમંચક્ષમ નાટક 'જનાર્દન જોસેફ'ની રસપ્રદ આલોચના કરી છે. જોસેફ નામના પ્રતિભાસંપન્ન વિજ્ઞાનીનાં મૂલ્યવાન તારણો બહાર પ્રગટ ન થાય તે માટે સંસ્થા અને સમાજના ખંધા ધુરાવાહકો કેવી ગંદી ચાલ રમે છે, તેનું આ નાટક છે. આ નાટ્યવાચને આવા જ વિષયને જુદા અભિગમથી સ્પર્શતું શંકરશેષનું કલાત્મક નાટક 'રક્તબીજ' યાદ આવી જાય છે.

સુપ્રસિદ્ધ નવલકથાકાર રઘુવીર ચૌધરીએ ચારેક નાટકો આપી આ સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો છે. સતીશ વ્યાસે રઘુવીરના 'નજીક' નાટકની સમીક્ષા કરતાં બે યુગલો એટલે કે ચાર પાત્રો વચ્ચેના સંબંધોના માનસિક તણાવને કેવો નાટ્યદેહ આપ્યો છે તથા રામદયાલ જેવું સૂત્રધાર સમું પાત્ર સર્જી નાટ્યગતિને કેવી સહજ બનાવી છે તેની યોગ્ય છણાવટ કરી છે.

સતીશ વ્યાસે સમીક્ષામાં માનવીના સંકુલ મનની લીલાને પ્રગટ કરનારાં સૂક્ષ્મ સ્તરનાં નવ નાટકોની પસંદગી કરીને ગુજરાતી રંગભૂમિનાં મૌલિક નાટકોની ઊજળી બાજુ ફોકસ કરી છે. નવલિકા, નવલકથા કે કવિતાની તુલનાએ નાટકનું માધ્યમ પ્રમાણમાં સ્થૂળ કહી શકાય. વળી તેનું પ્રાગટ્ય કલાકારોની ભજવણીના માધ્યમે થતું હોય છે. તેથી નાટ્યકાર અમૂર્ત સૂક્ષ્મ ભાવોને વ્યક્ત કરવા વિવિધ ઉપકરણોનો ઉપયોગ કરતો હોય છે. સતીશ વ્યાસે તેનું બારીક પૃથક્કરણ કરી રંગમંચનાં માધ્યમો પર નોંધપાત્ર પ્રકાશ પાડચો છે. અહીં રસપ્રદ ઘટના એ બની છે કે આધુનિક નાટ્યકારોએ નાટકને ગતિશીલ બનાવવામાં અને પાત્રોના મનપાતાલપ્રદેશમાં અવગાહન કરવા સ્ત્રીનિર્માતા, કેશવ ઠાકર, અભિલાષા, રામદયાલ, પ્રતિભા દેસાઈ જેવાં વિશિષ્ટ પાત્રો સર્જ્યાં છે. નાટકના મુખ્ય પ્રવાહ સાથે તેનો આછેરો સંબંધ છે. પણ ભજવણીની ટેકનિકમાં તેઓ આધારશિલા બની રહે છે. સતીશે નાટ્યકારની શબ્દસૃષ્ટિને ધ્યાનમાં રાખી તેના ભાષાકર્મ પર વધુ પડતો ભાર મૂકચો છે. તેમ કરવામાં ક્યારેક નાટકનાં પ્રતીકો, પુરાકલ્પનો કે રૂપકોની ચર્ચા નહીંવત્ થઈ છે. સમગ્રતયા એમ કહી શકાય કે 'નૂતન નાટ્યઆલેખો'ના અવલોકનલેખોએ ગુજરાતી રંગભૂમિ પરનાં ઉત્તમ મૌલિક નાટકો પ્રતિ સૌનું યોગ્ય રીતે ધ્યાન ખેંચ્યું છે તથા અભ્યાસીઓ માટે આવાં માનસશાસ્ત્રીય નાટકોને સમજવા-માણવા માટે દિશા ચીંધી આપી છે.

—લવકુમાર મ. દેસાઈ

ભાષાવિશ્લેષણમાં મોટું પગરણ

ગુજરાતી ભાષાનું ઐતિહાસિક વ્યાકરણ, લે. હરિવલ્લભ ભાયાણી, પ્રકાશક ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૧૯૮૯ ગાંધીનગર, પૃ. ૨૦+૪૬૪ કિં. રૂ. ૪૫.

ગુજરાતી ભાષા જગતની એક વિરલ નસીબવંતી ભાષા છે. બારમી સદીમાં એનો ઉદ્ભવ થયો ત્યારથી માંડીને સૈકાવાર એમાં એવી પ્રચુર સાહિત્ય સામગ્રી મળે છે ને એના વિકાસનો તંતોતંત ઇતિહાસ રચવાની શક્યતા પ્રાપ્ત થાય છે જે જગતની બહુ ઓછી ભાષાઓના નસીબમાં છે. પરંતુ આથી જ ગુજરાતી ભાષાના વિકાસનો ઇતિહાસ એક મોટો પડકાર બની જાય છે. એ પડકાર ઝીલવા

માટે એકમાત્ર અધિકારી અને સમર્થ વિદ્વાન હરિવલ્લભ ભાયાણી છે. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી એમની પાસેથી આ કામ કઢાવી શકી એ આપણું સદ્ભાગ્ય છે. ને એ માટે અકાદમીને હૃદયપૂર્વકનાં અભિનંદન ઘટે છે. વર્ષો પૂર્વે 'વ્યુત્પત્તિ વિચાર' પ્રગટ થયા પછી, આ પ્રકારના કામનો થાક વ્યક્ત કરતા ભાયાણી સાહેબને સાંભળ્યા હતા તે આજે યાદ આવે છે. થાક તો લાગે જ, પણ વિદ્યાનો જીવ છેવટે ઝાલ્યો ન રહે.

ડૉ. ભાયાણીએ ૧૧૫૦થી ૧૫૫૦ સુધીના સમયગાળાને જ આવર્યો છે. આ ગાળાની સેંકડો પ્રાપ્ત કૃતિઓમાંથી પંદર–વીસ કૃતિઓને તારવીને ભાષાકીય વિશ્લેષણ રજૂ કર્યું છે. એમાં પણ અશેષતાનો દાવો તો ન જ થઈ શકે. તો પણ કેવળ ભાષાકીય વિશ્લેષણ ૩૦૦ પાનાં રોકે છે તે બતાવે છે કે આ વિષયમાં કેટલો મોટો દરિયો ડહોળવાનો છે! વિષયની અંતર્ગત મુશ્કેલીઓ તો જુદી જ. મધ્યકાલીન કૃતિઓની હસ્તપ્રતોની લેખનપદ્ધતિ અને જોડણીથી સમસ્યાનો આરંભ થાય. લહિયાનાં સ્ખલનો, જોડણીનાં વિકલ્પો, અનિયમિતાઓ, અસંગતિઓ, લેખન ઉચ્ચારણને યથાતથ પ્રતિબિંબિત ન કરતું હોવાની શક્યતાઓ, એક જ કૃતિ ભિન્નભિન્ન સમયે લખાયેલી મળતી હોવાથી ચડેલા સમયના થર–આ બધી બાબતોને લક્ષમાં ન લઈએ તો જે–તે સમયના સાચા ભાષાકીય ચિત્ર સુધી પહોંચી ન શકાય. આ બધી બાબતોને ઓળખવાની પણ મુશ્કેલી ડૉ. ભાયાણી જેવા વિપુલ મધ્યકાલીન ભાષાસામગ્રીમાંથી ચકોર નજરે પસાર થયેલા વિદ્વાનને જ એ સુકર બને. ડૉ. ભાયાણીએ અહીં અભ્યાસમાં લીધેલી સર્વ કૃતિઓની લેખનપદ્ધતિ અને જોડણી વિશે વિચાર કર્યો છે એ, આ દૃષ્ટિએ, સર્વથા ઉપયુક્ત બને છે.

વ્યાકરણની રૂપરેખા આપવાનું પણ ઘણું કઠિન છે. નામ, ક્રિયાપદ, વિભક્તિ, કાળ-અર્થ વગેરે ખાનામાં સ્થૂળ રીતે નાખી દેવાથી કામ સરતું નથી. અમુક અંશને કઈ રીતે ઘટાવવો એના કોયડાઓ ઊભા થતા હોય છે અને ઘણી સામગ્રીના અવલોકન પછી વ્યાકરણી સૂઝથી જ સાચું અર્થઘટન પ્રાપ્ત થતું હોય છે. ડૉ. ભાયાણીની આ પ્રકારની સૂઝ અને સજ્જતાનાં ઉદાહરણ આ ગ્રંથમાં જાણકારોને ડગલે અને પગલે દેખાશે. સામગ્રીના પ્રસ્તુતીકરણમાં–વર્ગીકરણ, શીર્ષકપ્રદાન, પરિભાષા, ક્રમવ્યવસ્થા વગેરેમાં–નાની નાની અનિયમિતાઓ અને વિસંગતિઓ રહી ગયાનું અને કોઈ એક સર્વાંગે નિશ્ચિત ભાત કે પદ્ધતિ ઊભી નહીં કરી શકાયાનું ડૉ. ભાયાણીએ પોતાના નિવેદનમાં ક્ષમાયાચનાપૂર્વક સ્વીકાર્યું છે. મારા જેવા મધ્યકાલીન ભાષા–વ્યાકરણમાં કેટલોક

એતદ્

પ્રવેશ પામેલાને પણ એથી અગવડ પડે છે, પણ મધ્યકાલીન કૃતિઓનાં અનેક સંપાદનોમાં વિશ્લેષણની સ્થૂળતા, અતંત્રતા, વિસંગતિઓ મને જોવા મળી છે એનો અહીં સદંતર અભાવ છે. ડૉ. ભાયાણી આપણા એક એવા વિરલ વિદ્વાન છે કે જે ચોકસાઈથી ને સાધાર રીતે કહી શકાય તે જ કહે. જ્યાં આ રીતે ન કહી શકાય તેમ હોય ત્યાં કશું ન કહે એ બને પણ અટકળો કે તરંગોનો આશ્રય લઈને ભટકે–ભટકાવે નહીં.

કોઈ પણ ભાષાસ્વરૂપની જટિલતા એવી હોય છે અને એમાં એટલું પ્રયોગ વૈવિધ્ય હોય છે કે એનું સંપૂર્ણ વ્યાકરણ રચવું અશક્યવત્ છે. પણ ડૉ. ભાયાણીએ વિભક્તિરૂપો, અનુગોનામયોગીઓ, એના અર્થો, કાળ–અર્થની છાયાઓ રૂઢિપ્રયોગો, સાપેક્ષાદિ રચનાઓ, વાક્યભાતો વગેરેની અનેક ઝીણવટોની નોંધ લીધી છે–એટલી બધી કે મારા જેવાને માટે તો આ ભરચક સામગ્રીનો ભોજન-થાળ છે, ક્યાં હાથ મારવો એની મૂંઝવણ થાય. આમ છતાં ભાષા એવો પદાર્થ છે કે થોડું ઘણું જાણનારને પણ પોતા તરફથી કંઈક ઉમેરવાનું સૂઝે. આ ભાષાવિશ્લેષણની આ જાતની તપાસ જુદો અને મોટો પ્રયત્ન માગે. અહીં એમાં જવાનું પ્રયોજન નથી.

આ જાતના અભ્યાસનું લક્ષ્ય ને એની સાર્થકતા ઐતિહાસિક પરિવર્તનોને ઉપસાવી આપવામાં જ હોય. આ પાસાનો અછડતો જ સ્પર્શ કરી શકાયો છે એ ડૉ. ભાયાણીએ નિખાલસપણે કબૂલ્યું છે, છેલ્લે વ્યુત્પત્તિદર્શક ટિપ્પણ દ્વારા આ ભાષાસામગ્રીના થોડાક અંશોને પૂર્વપરંપરા સાથે સાંકળી આપ્યા છે, થોડાક અંશો પરત્વે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ તારણો રજૂ કર્યાં છે ને ગુજરાતીની વિકાસ ભૂમિકાઓ નિશ્ચિત કરવાના પ્રયાસોની મુશ્કેલીઓ છતી કરી છે એનાથી આપણે સંતોષ માનવાનો રહે છે. બધાં ભાષાવિશ્લેષણોને ઐતિહાસિક પરિવર્તનના પરિપ્રેક્ષ્યમાં ગોઠવી આપવાનું બની શક્યું નથી. આનો અફસોસ ડૉ. ભાયાણીને હોય તેમ આપણને પણ હોય. એ માટે જેટલી સામગ્રીની જટિલતા જવાબદાર છે તેટલી આપણી વિદ્યાકીય પરિસ્થિતિ પણ જવાબદાર છે. આપણે આ જાતના સંશોધન કાર્યમાં સહાયરૂપ થઈ શકે એવી ટીમ ઊભી કરી શકતા નથી. તેથી ડૉ. ભાયાણી જેવા વિદ્વાનને એકલે હાથે આવી બાથ ભીડવાની આવે છે. તેમ આ જાતના મોટા કાર્યને માટે સમય સાધનો વગેરેની જે વ્યવસ્થા ઊભી કરવી જોઈએ એ પણ ઘણાં કારણોથી આપણાથી શક્ય બનતી નથી. પરિણામે ન્હાયા તેટલું પુણ્ય એવી મનોવૃત્તિ કેળવી પછીનું કાર્ય ભાવિ પેઢી પર છોડવાનું કરવું પડે છે.

પૂર્વે થયેલાં કેટલાક નોંધપાત્ર પ્રયાસોને લક્ષમાં લીધા પછી ને આ કામમાં રહી ગયેલી મર્યાદાઓના સ્વીકાર પછી પણ કહેવું જોઈએ ને ડૉ. ભાયાણીએ આ વિષયમાં મોટું પ્રકરણ માંડ્યું છે. એને આગળ લઈ જનાર અધિકારી અભ્યાસી માટે કોણ જાણે આપણે ક્યાં સુધી રાહ જોવાની રહેશે ?

૨૭ ફેબ્રુ. ૧૯૯૦ —જયંત કોઠારી

ગદ્યસાહિત્યની એક મોંઘી મૂડી

(ક્ષણ–તત્ક્ષણ લે. લાભશંકર ઠાકર, પ્રકાશક આર. આર. શેઠની કંપની, મુંબઈ તથા અમદાવાદ, ૧૯૮૯, પૃ. ૧૦+૨૬૭, કિં. રૂ. ૪૫.)

સર્જક તરીકે લાભશંકર પોતાની પસંદગીની એક ચોક્કસ કેડીએ ચાલનારા છે, જ્યાં સમસામયિક સામાજિકતા સાથે પ્રત્યક્ષ નાતો વ્યક્ત થતો નથી. પણ કોઈ પણ સજાગ સર્જક ચિત્ત પોતાની આજુબાજુની જીવનસ્થિતિ ને જીવનઘટના પ્રત્યે પ્રતિક્રિયાઓ ન ધરાવે એવું ન બને. ઘણી વાર એની સર્જનેતર પ્રવૃત્તિઓમાં એ પ્રતિક્રિયાઓ પ્રગટ થાય એમ બને છે. આથી, લાભશંકર ઠાકર જેવા પ્રયોગશીલ કલાવાદી સર્જક આજુબાજુના જીવન પ્રત્યેની પોતાની પ્રતિક્રિયાઓ પ્રગટ કરતી કોલમો વર્તમાનપત્રમાં નિયમિત ચલાવે એ ઘટના પહેલી દૃષ્ટિએ જેટલી આશ્ચર્યકારક લાગે છે એટલી આશ્ચર્યકારક નથી હોતી.

પણ તેમનું પ્રતિક્રિયાઓનું જગત્ આશ્ચર્યકારક – બલ્કે આપણને ચોંકાવનારું અવશ્ય છે. આપણા સામાજિક જીવન અને માનસના આપણાથી અગોચર રહેતા ખૂણાઓ એમાં પ્રકાશિત થાય છે અને આપણી રૂઢ માન્યતાઓ, જીવનરીતિઓને પડકારતી પ્રતિક્રિયા વ્યક્ત થાય છે. 'ફૂલને ડાળ પર પૂરેપૂરું જીવવા દો' એ આ ગ્રંથનો પહેલો જ લઘુલેખ જુઓ ! વાત તો છે સંસ્થાકીય કાર્યક્રમોમાં ઉમાશંકર જેવી પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિઓનો 'દેખાડા' માટે ઉપયોગ કરવામાં આવે છે એની. લાભશંકરનું માનવું છે કે જીવનભર જીવનનો હિસાબ આપનારાઓને આરામથી કામ કરવા દેવા જોઈએ, એમને થકવી નાખવા ન જોઈએ. આથી તે એ પ્રતિષ્ઠિતોને આવાં નિમંત્રણોની ધૃષ્ટતાપૂર્વક 'ના' પાડી દેવા સલાહ આપે છે અને વડીલોનો દુરુપયોગ કરનારી સંસ્થાઓને ધમકી આપે છે કે એમને માનસિક–શારીરિક ત્રાસ આપનારા પ્રયત્નો કર્યા છે તો કોઈક અદૃશ્ય સ્થાને આ લખનાર શોટગન લઈને ઊભો હશે.

એક નાનકડી વાત અને એના વિશેનો લાક્ષણિક, તાજગીભર્યો, જોશીલો પ્રતિભાવ. આવી વાતમાં આપણે કદી આવું કશું વિચાર્યું હોય છે ખરું ? પોલીસના વર્તન વિશે પ્રજાકીય આંદોલનો થાય છે ત્યારે ઘણી ફરિયાદો ઊઠે છે. પણ કોઈ વિચારે છે કે પોલીસ આવી કેમ? લાભશંકર આ અવગણાતી બાજુ ખુલ્લી કરી આપે છે અને કહે છે પગ તળેનો રેલો તો જરા જુઓ, આપણે પોલીસને કઈ સ્થિતિમાં રાખી છે ?

સોએક લઘુલેખોમાં આવરી લેવાતા અનેકવિધ વિષયોની નોંધ લેવી અહીં શક્ય નથી. પણ થોડાક લઘુલેખોના શીર્ષકોથી જ લાભશંકરના વિચાર વિષયો અને વિચારદિશાની પણ ઝાંખી થશે :

'મનોકોષોમાં ચીટકેલાં પાપ–પુણ્ય.'
'ફાટફાટ ફર્નિચરમાં દટાઈ પડયો છે ખાલીખમ માણસ'
'ન કાં પડયો પડે ?'
'સ્પર્શમાં ચૈતન્યપ્રેરક સંજીવન શક્તિ છે'
'ટેવ જેવું ખતમ કરનારું બીજું કંઈ કશું હશે ?'
'ગુજરાતી ભાષાની જોડણીનું મિથ્યા તૂત ફેંકી દો.'
'ગિજુભાઈનો ફોટો બતાવ્યો તોયે બાપડાને ગમ ન પડી'
'શિક્ષક દાણચોરી કરતો હોય તો હેબતાઈ જવાની જરૂર નથી'
'કર્મવાદનું તૂત ચલાવતો ક્રૂર સમાજ'
'વાચકો માત્ર જાહેરખબરો વાંચવા છાપાં નથી ખરીદતા'

આ લેખોમાં આ જાતના વિચાર–પ્રતિભાવો ઉપરાંત પ્રકૃતિનાં કેટલાંક વૈયક્તિક સંવેદનો, કલાસાહિત્યના અનુભવોને વ્યક્તિપરિચયો પણ આલેખાયા છે. વિચાર–પ્રતિભાવો મોટે ભાગે આત્યંતિકતાથી, આક્રમકતાથી, આઘાતપૂર્વક રજૂ થાય છે, શાંત સમજાવટની લકીર પણ દેખાતી નથી, કેમકે આ લખાણોનું લક્ષ્ય ધક્કો આપવાનું છે, ઊંઘતાને જગાડવાનું છે. અન્ય વિષયો પણ લાભશંકર ભારે જાત–સંડોવણીથી, પટુ ચિત્તત્ર અને ઉષ્માસભર હૃદયથી આલેખે છે એટલે તેમાં પણ આપણને સ્પર્શી જવાની ને ખેંચી પણ જવાની ભારે તાકાત રહેલી હોય છે.

દૃષ્ટિની નૂતનતા ઉપરાંત આ લેખોમાં આપણને ચમત્કૃત કરે એવું બીજું તત્ત્વ છે તે રજૂઆતની અરૂઢતા. અરૂઢતાની પણ કોઈ એક ઘાટી નહીં, અરૂઢતાઓનો સમુદાય, પ્રતિકાર પણ કોઈ વાર વિલક્ષણ રૂપ ધારણ કરીને આવે

છે. કે. કા. શાસ્ત્રી વિશેના કોઈ લેખથી છેડાયેલા વાચકનો ધમકીપત્ર મળતાં લખાયેલો 'લૈશાબ, કેકા વિશે અમે હવે કંઈ નહિ લખીએ, બસ!' એ લેખ જુઓ! પ્રતિકાર એમાં વક્રતાપૂર્વક, વ્યાજપૂર્વક, છદ્મવેશે રજૂ થયો છે. વ્યંગ-ચિત્રનો એમાં ધારદાર ઉપયોગ છે ને વૈચારિક અસહિષ્ણુતાની એમાં પ્રચ્છન્ન ઠેકડી છે. કોઈ કાબેલ નર્મમર્મ લેખક કરી શકે એવું ભારે પરાક્રમ આ લેખમાં સાભરશંકર ઠાકરે કર્યું છે.

બધા લેખોમાં વાર્તાલાપની અવનવીન છટાઓ ને મુદ્રાઓનો આશ્રય લેવાયો છે. વાર્તાલાપ આપણી સાથે છે તેમ જાત સાથે છે. જાતનો ઉલ્લેખ પહેલા પુરુષથી થાય, ત્રીજા પુરુષથી પણ થાય, એકવચનમાં થાય તેમ બહુવચનમાં થાય. બોલાતી વાણીના લહેકાઓ ઉચ્ચારણ-ખાસિયતો, રૂઢિપ્રયોગો ને વિવિધ સ્તરની શબ્દાવલિ પણ ભરપૂર. અભિવ્યક્તિની તરાહ ક્ષણે ક્ષણે પલટા લેતી જાય, એવી કે એકતાનતાને ક્યાંયે જગા ન મળે. ભાષા ચિત્રાત્મક ને નક્કર, ખખડતી ક્યાંયે બોદી નહીં કે લપટી નહીં. અંગત-બિનંગત વાતનું મિશ્રણ થતું જાય અને વાત વિષયોના પાટા બદલતી પણ જાય. શૈલીનિષ્ઠ વિશ્લેષણની અપાર શકયતાઓથી ભરેલાં આ લખાણો આપણા ગદ્યસાહિત્યની એક મોંઘી મૂડી બની રહે તેમ છે. સમસામયિકતાના પરિવેશ બદલાઈ જશે ત્યારે એ જ આપણે માટે રસનીય પદાર્થ બની રહેશે. લખાણોને એક સાથે વાંચીએ ત્યારે વિચારોના અનુભવોના પુનરાવર્તનમાંથી પસાર થવાનું અવશ્ય આવે છે. ત્યારેયે ગદ્યની કોઈ રસકીય છટા સાંપડી રહે છે.

૨૭ ફેબ્રુ. ૧૯૯૦ —જયંત કોઠારી.

એતદ્ પરિવાર માટે

સંપાદન અને વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર હવે પછી આ સરનામે કરવો—

ચંદ્રિકા-શિરીષ પંચાલ

૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી, ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે,

જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

અને છેલ્લે

અમેરિકા અને યુરોપમાં સાહિત્ય વ્યવસાય ખૂબ જ કુનેહપૂર્વક ચાલી રહ્યો છે. એક જમાનામાં સાહિત્યને, કળાને કોઈક પ્રકારની આધ્યાત્મિકતા સાથે સાંકળવાની પરંપરા હતી. એને બદલે હવે એને એક વસ્તુ, અર્થકારણના ક્ષેત્રની એક વસ્તુ માનીને એનો ઉપાડ કેવી રીતે વધે એ માટે જાતજાતની યુક્તિપ્રયુક્તિઓ અપનાવવામાં આવે છે. પરંપરાગત પદ્ધતિઓ પ્રમાણે માગના આધારે ઉત્પાદન પ્રક્રિયા શરૂ થતી હતી પણ આધુનિક યુગમાં સમૂહમાધ્યમોના રૂડા પ્રતાપે ઉત્પાદન પહેલાં અને માગ પછી એવી સ્થિતિ સર્જી શકાય છે. આ નિયમ અમેરિકન-યુરોપીઅન પ્રકાશકો-વિતરકો-અવલોકનકારો અને મોટા ભાગના લેખકોએ અપનાવી લીધો છે. ત્યાં તો ટી. એસ. એલિયટની કે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની કક્ષાનો કવિ હોય તો પણ જ્યાં સુધી અગ્રગણ્ય વિવેચકોના અભિપ્રાયો, પૂઠા પર છાપવા માટે, ઉઘરાવી ન લાવે ત્યા સુધી એના પુસ્તકને કોઈ સૂંઘવા પણ તૈયાર થતું નથી. વાત આટલેથી અટકતી નથી. એ પુસ્તક માટેનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં આવે છે. જેવી રીતે આપણા જમાનામાં કોઈ પ્રોડક્ટ બજારમાં મુકાય તે પહેલાં વિજ્ઞાપનોના અતિરેક દ્વારા એને માટેની અપેક્ષાઓ ઊભી કરવામાં આવે છે તેમ ટી. વી; રેડિયો, વર્તમાનપત્રો જેવાં સાધનોનો ઉપયોગ કરીને ફરી ફરીથી એ સર્જકની ઈમેજ ઊભી કરવામાં આવે છે અને ઊભી થયેલી ઈમેજને સતત ટકાવી રાખવામાં આવે છે. આવું કરવા કરાવવામાં ત્યાં કોઈને છોછ વરતાતી નથી. ત્યાંનું પાણી પીને બેઠેલાઓ આ માર્ગે ઊડતાં ઊડતાં આગળ ધપતા રહે છે. આ ચિત્રને પરંપરાવાદીઓ જિરવી શકતા નથી. એમણે માની લીધેલાં અને સ્વીકારેલાં કેટલાંક મૂળભૂત મૂલ્યો

ઉપર થતા કુઠારાઘાતથી તેઓ સ્તબ્ધ થઈ જાય છે અને ધીમે ધીમે તેમનામાં હતાશા વ્યાપવા માંડે છે.

જ્યાં જીવનનાં મૂલ્યોને ભૌતિક સ્તરે આવકારવામાં આવતાં હોય ત્યાં વહેલી મોડી આ પરિસ્થિતિ સર્જાયા વિના ન રહે. આ પરિસ્થિતિ અનિષ્ટકારી લાગતી હોય છતાં એની વચ્ચે રહીને જ કામ કરવાનું હોય છે. આગળ વર્ણવેલું ચિત્ર વધારે વરવું એટલા માટે લાગતું હોય છે કે એના કેન્દ્રમાં સાહિત્યકૃતિ ભાગ્યે જ હોય છે, કૃતિ વિશેનો પ્રચાર જ વધારે હોય છે. સાહિત્યને લગતી નવી વિચારણાઓ પણ કૃતિને કેન્દ્રમાં રાખતી નથી એટલે જ કહેવામાં આવે છે કે આ યુગ મૂર્તિભંજકોનો યુગ છે. અહીં કૃતિ માટે કશો આદરભાવ હોતો નથી. આ સદીના આરંભે આઈ. એ. રિચર્ડ્ઝે વર્ગમાં કરેલો અખતરો સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓ તો સારી રીતે જાણે છે. કર્તાનાં નામ અપ્રગટ રાખીને કેટલીક કવિતાઓ વિદ્યાર્થીઓના હાથમાં પકડાવી દીધી. પરિણામ શું આવ્યું? રિચર્ડ્ઝ હેબતાઈ ગયા. શેક્સપિયરની ઉત્તમ રચના નિકૃષ્ટ ગણાઈ અને ફૂટકિયાં કાવ્ય જેવી રચનાઓ ઉત્તમ કહેવાઈ. થોડાં વરસો પહેલાં જાણીતી અમેરિકન લેખિકા ડોરિસ લેસિંગે નામ બદલીને પોતાની એક નવલકથા પ્રકાશકોને મોકલી, પાછી આવી. છેવટે ગમે તે રીતે પ્રગટ કરી તો કોઈ કરતાં કોઈએ એની સામે પણ જોયું નહીં. પ્રચારાત્મક જગતમાં સર્વોપરિતા ભોગવતા અમેરિકાએ ડોરિસ લેસિંગને કડવો પાઠ ભણાવી આપ્યો કે અજાણી કંપનીની ઉત્તમ વસ્તુને કોઈ અડકશે નહીં. રેને વેલેકને પણ ખ્યાલ આવી ગયો હતો કે આ જમાનો હવે સાહિત્ય, કળાને વિઘાતક એવાં પરિબળોનો છે.

સામૂહિક પ્રચારના જમાનામાં પ્રચારનાં સાધનો અકળાને કળા તરીકે સ્થાપિત કરવા નીકળી પડ્યાં છે. અકળાના પક્ષકારો ઘણા બધા પ્રકારની આવડતો ધરાવતા હોય છે અને એને પરિણામે કળાના પક્ષકારો મ્હાત થઈ જાય છે. વહેલી મોડી આ પરિસ્થિતિ આપણે ત્યાં પણ સર્જાવાની છે. કેટલાક દઢપણે માને છે કે આ પરિસ્થિતિનો આરંભ થઈ ચૂક્યો છે. એમની દૃષ્ટિએ અકળાએ કળાનો સ્વાંગ ધારણ કરી લીધો છે અને કળાને પદભ્રષ્ટ થવાનો વારો આવ્યો છે. કળા કદી પદભ્રષ્ટ થાય જ નહીં, ઇતિહાસમાંથી કદી પણ કળાને ભૂંસી નહીં શકાય, બહુ બહુ તો થોડા સમય માટે તેની ઉપેક્ષા થાય. પણ આવી કશી હૈયાધારણ તેમને સ્પર્શતી નથી. તેમની એક માત્ર દલીલ એ કે આપણે પ્રસારના નહીં પણ પ્રચારના જમાનામાં જીવતા હોઈએ તો અકળાની

સામે કળાએ પણ મોરચો માંડવો જોઈએ. જનસંપર્ક વિશેના પહેલા ગુજરાતી પુસ્તકના લેખક યાસીન દલાલનો હવાલો આપીને તેઓ કહેશે કે માત્ર સારા હોવું જરૂરી નથી, સારા દેખાવું પણ જરૂરી છે; જો રવીન્દ્રનાથ કે કાલિદાસ આપણા યુગમાં જન્મ લે તો તેમણે પણ સારા દેખાવાની કળા સિદ્ધહસ્ત કરી બતાવવી પડે.

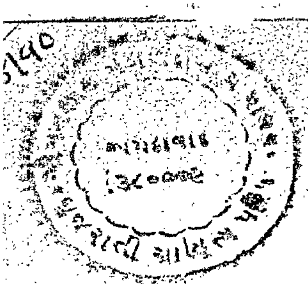
સાહિત્યવિવેચનનો, કળાવિવેચનનો એક સદા પ્રશ્ન કળાકૃતિ અને અ-કળાકૃતિ વચ્ચેના ભેદને લગતો છે. આના ઉકેલ માટે ઘણા બધા માર્ગ પરંપરાએ સૂચવ્યા છે. ક્યારેક આ ભેદ સરળ હોય છે પણ કળાકૃતિ અને કળાકૃતિ હોવાનો સ્વાંગ રચતી કૃતિ વચ્ચે ભેદ પાડવો ખૂબ જ મુશ્કેલ બને છે. રુચિની મર્યાદાને કારણે અથવા સાચી કળાકૃતિ હાથનાળી આપીને છટકી જાય ત્યારે ભાવક ભૂલ કરી બેસે, સર્જક પોતાની મર્યાદાને કારણે નિષ્ફળ કૃતિ પણ રચી બેસે. પરંતુ જ્યારે ખૂબ સભાનતાપૂર્વક, ગણતરીપૂર્વક નબળી રચનાઓને ઉત્તમ રચનાઓ તરીકે ઠસાવવામાં આવે ત્યારે આપણી વિચારણાઓના—માન્યતાઓના કેન્દ્રમાં કૃતિ નથી જ હોતી એમ માનવું જોઈએ. વડીલોએ આ બાબતે ખાસ્સી એવી પ્રેરણા પૂરી પાડી છે. સાહિત્યનો વિદ્યાર્થી પહેલો પાઠ તો એ શીખે છે કે શાને આધારે કોઈ કૃતિને આપણે કળાકૃતિ કહીએ છીએ. ગમે તેવો પ્રભાવવવાદી વિવેચક પણ કૃતિની સાહિત્યિકતાનો નિર્ણય માત્ર પોતાના તરંગોને વશ થઈને તો લેતો નથી. એ ભલે કોઈ પૂર્વનિર્ણીત સિદ્ધાંતને ન અનુસરે પણ તેની પાસે ઉત્તમ કૃતિઓએ ઊભી કરેલી કોઈક પ્રકારની અપેક્ષાઓ તો હશે ને! એટલે જ વિવેચકનું સમર્થ ઓજાર સાહિત્યકૃતિઓ દ્વારા વિકસેલ રુચિ સિવાય તો બીજું શું હોઈ શકે? દુનિયાભરની કૃતિઓ વાંચવાનો—માણવાનો સમય ન હોય એ સમજી શકાય. માત્ર સંસ્કૃત ભાષાની અથવા ('અને' પણ નહીં) માતૃભાષાની ઉત્તમ કૃતિઓના આસ્વાદ દ્વારા પણ રુચિ કેળવી શકાય છે. પણ માત્ર કૃતિ વાંચીને, માણીને બેસી રહેવાથી વાત પૂરી નથી થતી. સમયના સંવેદનાને જોવા સમજવાની શક્તિ પણ સાથે સાથે અનિવાર્ય છે. ગમે તેવો પરંપરાનિષ્ઠ સર્જક પણ પરંપરાને જડતાથી વળગી નથી રહેતો, એનું અનુકરણ કર્યે નથી રાખતો. એની પોતાની કશીક વિશિષ્ટતા પ્રમાણે પરંપરાને વિસ્તારે છે, સમૃદ્ધ કરે છે, પુરોગામીઓની ભૂલો સુધારે છે, એમનાથી ઊફરા બનીને રચનાઓ કરે છે. એટલે સર્જકની રચના પાછળ રહેલી ભૂમિકાઓ પણ ભાવકના મનમાં સ્પષ્ટ હોવી જોઈએ; તો જ સર્જકની વિશિષ્ટતાઓ, નવાં પદાર્પણો સમજી શકાય.

જો આવી કશીક વિશિષ્ટતા કે આવાં કોઈ પદાર્થો જોવા ન મળે તો વિવેચકે સ્પષ્ટવક્તા બનીને વાત કરવી કે નહીં. આમ કરવાથી સર્જનને અનુરૂપ વાતાવરણ ઊભું નહીં થાય, સર્જકને મળતું પ્રોત્સાહન અટકી જશે એવી દલીલ પણ કરવામાં આવે છે, અમુક સંજોગોમાં આ વાત સાચી પુરવાર થઈ શકે. હા, એક જમાનો હતો જ્યારે સર્જકોને ઊગતા જ દાબી દેવાથી તેમની પ્રતિભા કુંઠિત બની જતી હતી. સામયિકો આકરી તાવણી કર્યા પછી જ પ્રવેશ આપતાં હતાં. પણ આજે આખું ચિત્ર બદલાઈ ગયું છે. આકરા વિવેચનને કારણે કોઈ વ્યક્તિ લખતાં અટકી ગઈ હોય એવું હવે સામાન્ય રીતે બનતું નથી. નબળામાં નબળી રચનાઓ પ્રગટ થાય છે, એમની ચર્ચાઓ થાય છે, એમને માન અકરામ મળતા રહે છે. આવી અરાજકતાભરી સ્થિતિ નિર્માણ કરવામાં વિવેચનનો ફાળો પણ ખરો. એ ઉપદેશકનો, માર્ગદર્શકનો, સાહિત્યનું હિત મારા સિવાય કોઈના હૈયે વસતું જ નથી એવી માન્યતા ધરાવનારનો પાઠ વત્તેઓછે અંશે બજાવતો રહ્યો હતો. વિવેચક પોતાના જૂથ સિવાયનાની કૃતિઓને આવકારે જ નહીં એવી શંકા ધીમે ધીમે ઘર કરવા માંડી છે. આ સંજોગોમાં વિવેચન અપ્રસ્તુત બની જશે અને એ બની જાય તો તો એના વિશે હોબાળો મચાવવાની જરૂર પણ વરતાતી નથી. જે તકલાદી હોય તે ભલે ફેંકાઈ જાય. એ જ રીતે સર્જનના ક્ષેત્રે તકલાદી હશે તે ઉકરડામાં જ ભળી જશે—ભલે એના ઉપર વિવેચનો લખાયાં કેમ ન હોય, એ પાઠ્યપુસ્તક તરીકે કેમ સ્થાપિત થયું ન હોય—વિવેચકને સલાહ પણ આપવામાં આવે છે કે આવી કૃતિઓની ઉપેક્ષા કરો: તમને જે ગમતું હોય તેના વિશે જ લખો; છેવટે સિદ્ધાન્તચર્ચાના નિરુપદ્રવી માર્ગે વળી જાઓ. બીજી બાજુ એને એમ પણ કહેવામાં આવે છે કે જો આવા સંજોગોમાં એ મૌનવ્રત પાળીને જ બેસી રહેશે તો ખોટાં મૂલ્યો ચલણી બનશે. આ દ્વિધામાંથી માર્ગ કાઢવાનો છે.

આપણા યુગ વિશે એક આકરું નિરીક્ષણ થયું છે કે અન્યાય સામે, અસત્ય સામે નર્મદ, કરસનદાસ મૂળજી અને તેમના સમકાલીનો જેમ લડી શક્યા હતા તેમ હવે આપણે લડી નહીં શકીએ. સત્તાની, આગળ આવવાની, વર્ચસ્ વધારવાની જે ઘેલછા શરૂ થઈ છે તે ક્યારેય આપણને સાચા પરીક્ષક બનાવી નહીં શકે. પરીક્ષક બીજાના બનીએ કે નહીં તે મહત્ત્વનું નથી, આત્મપરીક્ષક બનવાની વાત વધારે મહત્ત્વની છે. એની જરૂર જે પળે વરતાય જ નહીં તે અવસ્થા અને એવો આત્મા તો વિરલ જ હોય ને!

૨૦–૩–૯૦

—શિરીષ પંચાલ



એતદ્

વર્ષ : ૧૧ અંક ૧ : જાન્યુઆરી–માર્ચ, ૧૯૯૦

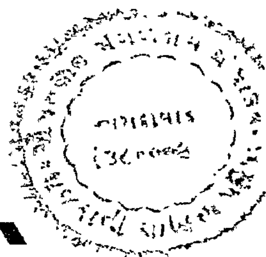
ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૨
વર્ષ ૧૧ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી–માર્ચ, ૧૯૯૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ પીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ–૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ–૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા–૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮



એતદ્

વર્ષ : ૧૧ અંક ૧ : જાન્યુઆરી–માર્ચ ૧૯૯૭

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ. જયન્ત પારેખ. રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

રાજેશ પંડ્યા

આધિવૃક્ષ

૧. ક્રિયા

ઝાડ આખ્ખેઆખું સુમ્મ થઈ ગયું.
હવાની સામે
કોઈએ હાથ ધર્યો હોય
એમ.
પંખી ઊડ્યા પછી પીંછું ખર્યું
ઝાડનું એક પાન ખર્યું
કે તરત
ઝાડ
સુમ્મ થઈ ગયું
એટલે
હવાએ માથું પછાડ્યું
ને

કાચમાં તરડ પડી
કાચમાં તરડ પડી શકે છે
બારીના પરદામાં સળ પડી શકે છે
એમ.
પણ
પીંછું ખરી શકે
તેમ
પાન ખરી શકતું નથી
વૃક્ષ પોતાનો
પ–ડ–છાંયો
જોઈ મરી શકતું નથી
કે
વિસ્તરી શકતું નથી.
કાચની તરડ
જેમ
કોઈ ડાળખી બટકી જાય છે
તે ક્ષણે હવા
એક ક્ષણ
અટકી જાય છે.
૨. પ્રક્રિયા... પહેલી
જોતા રહેવું લખાતો હાથ
ડાળી તરફ
ફળ તરફ
કેટલીયે ચાંચો દોડી
ખૂંપી
મૂળ સુધી ઊંડે
પાન સુધી ઉપર
પ
ર
થી
શ્લથ ચન્દ્ર લપસતો

એતદ્

ડાળને ભીંસતો ભરડતો
પવન
'પડી જવાની રાહ જોવામાં
હાથ ખાલી...ખાલી
ડાળી ઝાલી લઉં અબ્બીહાલ
પણ
ટૂંકાતો હાથ
ડાળ તરફ લમ્બાય
એ પ્હેલાં
કેટલીયે ચાંચો દોડી
ફળ તરફ
......ને
ફળ નિષ્ફળ

૩. જળવિશેષ

જળ સમજતું નથી
ફક્ત વહે જાય છે
ખાલી થયે જાય છે.
એ ક્રિયા માત્ર તરંગ છે
ફેલાય છે.
ડહોળાતું ઊંડાણ ઉપર પહોંચે નહીં.
આછરે નહીં
ફક્ત વહી જાય
છેવટ
ઢાળ ઊતરવું દડે
રોમરોમથી રોકાય નહીં.
ત્વચા છેદી
નાભિ સોંસરું છમ્મ પડે.
જળેજળ ખળભળે
તળિયું ચાડે.
બંધ મહેલના
સાતેસાત કમાડ ઉઘાડે !

૪. દવ

નભથી અવતરે
ક્યારેક ફરફરે
એમ
ખખડે ક્યારેક
પાનનું પાતાળ ભીંજાય
ટીપું ટીપું
થોડું વેરાય આખા વનમાં
ચણોઠી વીણવા જતા
અંધારું ફરી વળે
રાખ જેમ
દેહ
જળમાં ઝબોળતાં જ
બાષ્પ !
○ ○
છતાં હજુય
સાંઠીકડે સંકોરી શકાય છે.
તણખલે તોળી શકાય છે
એક ફૂંક
હોલવી નાંખે છે મૂળ
અને
રાખ ઊડતી ઊડતી
બની જાય છે ધૂળ
પણ
ધૂળમાં ઢબુરાયેલું ઝાડ
ક્યારેક
આખા વનમાં ફરી વળે—છે—
ચણોઠીમાં ફરી વળે
ચણોઠી પર ચાલતી
કીડીમાં ફરી વળે
ઉતાવળે પગે ફરી વળે

ડૂબકીએ ડૂબકીએ ફરી વળે
નહીં. તો—
૦ ૦
પેલે પારના પહાડ બધા
આ બાજુ
આ પારનાં ઝાડ બધાં
પેલી બાજુ

૫. પ્રવેગ

હવાની શારડી સોંસરવી
ફરતી
ઉતરતી રહે
પોલાણમાં ટૂંટિયું વાળેલો ભેજ
છેદાઈ જાય

બધા ભેદ
ભેદાઈ જાય
વેરાઈ જાય તત્ક્ષણે ધુમાડો

ઉઘાડો
બંધ મહેલના સાતેસાત
કમાડ

ટકોરા મારીમારી
ટેરવાં ડાળી બની જાય
એ પહેલાં
સ્પર્શવું લોહિયાળ બની
ટપકવું જોઈએ

અથવા
અસ્થિ
ચામડીનું પડ બની
જવાની ક્ષણો
વીંધી શકે તો કદાચ
ધાર થઈ ધોધ થઈ
વહી શકે તો વહી શકે

બાકી
હવાને મન
તણખલું શું ખીલી શું
ડાળી શું
ડાળ પર પિંજર લટકતું હોય
કે ફાનસ
હવા હંમેશા હાથતાળી દઈ જતી
હોય છે.

ઝાડ પોતાના એક પગ
પાતાળમાં ખોડી
ઊભું રહે
અડગ
અગડગ યુગો સુધી
ક્ષણથી સદી સુધી
જે કાંઈ પોતાની અંદરથી
પસાર થતું રહે તે
પસાર થવા દેતું રહે
આરપાર થવા દેતું રહે

હાથ ભીંજી હવાને ડહોળી શકાય
આજુબાજુ
વેરાયેલાં તડકાને એકઠો કરી શકાય
મુઠ્ઠીમાં
સંતાડી શકાય
પણ એથી કાંઈ
ચણોઠી ચન્દ્ર બની જતી નથી.
કે
બ્રહ્મની દૂંટી વિયાઈ શકતી નથી

૬. પ્રક્રિયા... છેલ્લી

કેંક નદી રોપાય
ઊંડે
માટી રોપે અકળ આકાર

હવા સંગોપે
જળ–ભૂ–તળ
અચાનક જળ અને જળદણ્ડ
અને વીંઝાય અને
ઊંચકાય સમગ્ર પૃથિવી
અધ્ધરતાલ
ક્ષણિક
અધ્ધરશ્વાસ
ક્ષણિક
બ્રહ્માંડ
બજાણિયાની દોરી ઝીલી લૈ
અગડગતું ઊભું
દાંડિયો પીટાય સૂસવતો
તોરી ઝીંકાઝીંક
ભૂંગળ ભોરિંગ માંડે ફેણુ
લપેટી જીભથીજીભ
ઝીકાર ઝળાઝળ
વેરાય, અસંખ્ય કીડીથી
ચિક્કાર રસાતળ થાય
ખદબદતું
ખળભળતું
શ્રીણુ ખડકથી
સ્હેજ સરકવાં જતાં
ભેજ ચિરાઈ જતાં
ઘોર અગોચર અવાવરુ
મારમાર–તું
ત્વચા છેદવા મથે
હણુહણે
હાવળ્ય દે
છીંકોટા મારે
ખોતરે નખ ખૂંપાવી
પડપોપડાપડપોપડા

બાકી
હવાને મન
તણખલું શું ખીલી શું
ડાળી શું
ડાળ પર પિંજર લટકતું હોય
કે ફાનસ
હવા હંમેશા હાથતાળી દઈ જતી
હોય છે.
ઝાડ પોતાના એક પગ
પાતાળમાં ખોડી
ઊભું રહે
અડગ
અગડગ યુગો સુધી
ક્ષણથી સદી સુધી
જે કાંઈ પોતાની અંદરથી
પસાર થતું રહે તે
પસાર થવા દેતું રહે
આરપાર થવા દેતું રહે
હાથ વીંઝી હવાને ડહોળી શકાય
આજુબાજુ
વેરાયેલાં તડકાને એકઠો કરી શકાય
મુઠ્ઠીમાં
સંતાડી શકાય
પણ એથી કાંઈ
ચણોઠી ચન્દ્ર બની જતી નથી.
કે
બ્રહ્મની ડૂંટી વિંધાઈ શકતી નથી

૬. પ્રક્રિયા... છેલ્લી

કૈંક નદી ઢોળાય
ઊડે
માટી રોપે અકળ આકાર

હવા સંગોપે
જળ–ભૂ–તળ
અચાનક જળ બને જળદણ્ડ
અને વીંઝાય અને
ઊંચકાય સમગ્ર પૃથિવી
અધ્ધરતાલ
ક્ષણિક
અધ્ધરશ્વાસ
ક્ષણિક
બ્રહ્માંડ
બજાણિયાની દોરી ઝીલી લે
અગડગતું ઊભું
દાંડિયો પીટાય સૂસવતો
તારી ઝીંકાઝીંક
ભૂંગળ ભોરિંગ માંડે ફેણ
લપેટી જીભથીજીભ
ઝીંકાર ઝળાઝળ
વેરાય, અસંખ્ય ફાડીથી
ચિક્કાર રસાતળ થાય
ખદબદતું
ખળભળતું
ઝીણું ખડકથી
સ્હેજ સરકવાં જતાં
ભેજ ચિરાઈ જતાં
ઘોર અગોચર અવાવરુ
મારમાર–તું
ત્વચા છેદવા મથે
હણહણે
હાવજ્ય દે
છીંકોટા મારે
ખોતરે નખ ખૂંપાવી
પડપોપડાપડપોપડા

તળ ઉપર ઉથલાવી દે
ઊંધેકાંધ બધું તોળાય

ખાબકે
ભફાંગભૂસ મોંભેર
અને
જડ જીવ સજીવ થઈ જાય
એક જ ફૂંકે
થતું અજવાળું
સળગે
જ્યોત જેટલું
આંજી લઈ શકાય
તેટલું ધરે અનેક આકાર

૭. પ્રતિક્રિયા

એક જ દાવ મળશે
એક જ કૂદકે
લોઢી કૂદી જવાનું
અંચઈ નહીં કરવાની

આ કાંઈ
તારા બાપનું છેતર નથી.
છેતરમાં સેંમડો નથી.
સેંમડામાં માળો નથી.
માળામાં તણખલું નથી.
તણખલામાં ઈંડું નથી.
ઈંડામાં ચોંચ નથી.
ચોંચમાં લેંબોળી નથી.
લેંબોળીમાં દરિયો નથી.
દરિયામાં તડકો નથી.
તડકામાં હોળી નથી.
હોડીમાં હાથ નથી.
હાથમાં ચાકુ નથી

એમ કહી
અંચઈ નહીં કરવાની
તને તો ખબર છે
એક એક ટીપું
ભેગું મળીને નદી બને છે
એક એક ટીપું
ભેગું મળીને સદી બને છે
એને આમ ઢોળી નંખાય?
એને ઝીલી લેવાય
એને ઝાલી રખાય
કંઈ ઢોળી દેવાય નહીં ઊંઘમાં
ઊંઘમાં છીંડું પડે
ને
તારા બાપના છેતરનો
લેંમડો ભાગી જાય
એ પ્હેલાં
એક કૂદકે
ઠેકી જા
શરીરને
ભાગી જા
મુઠ્ઠીઓ વાળી
ભલે,
પોદળામાં કીડા ખદબદે
તીડ ફરી વળે.
તમરા ફરી વળે.
આપણા કેટલા ટકા?
આપણે
નહીં ઊગવું ને
નહીં આથમવું
હો નંદજીના લાલ રે
મીંડું દોર્યા કરીએ રે લોલ.
ને
છીંડું પાડ્યા કરીએ રે લોલ.

મૂકેશ વૈદ્ય

સમુદ્ર

સમુદ્રમાં સળ
વળતી લિપિ અકળ.
પણ ઊઘડતું અમેય છે
કે છે આ જલધિનાં જળ?

હું ઉકેલી નહીં શકીશ ક્યારેય આ
જળમાં થરકતી પળ
કે પળમાં સરકતાં જળ.
તે છતાં પણ
આંખ માંડીને સતત જોયા કરું છું.

ઘૂઘવતા ઊભરાય છે રવ
રવના સમુદ્રો ઉછળતા
આવી ચડે અંગાંગ ઉપર.
બળપૂર્વક કાય ફાડી ઊંડે પ્રવેશે રક્તમાં.
હાડકે બાકી રહેલું માંસ આખું લવણુભીના નાદ સામે હચમચે
ને હાડના પોલાણમાં ઝરપે સમુદ્રો નીલ.
ઉછળતા અફળાય ચારેકોર પાછા કાય ફાડી બ્હાર......
જ્યાં બદનના તલ જેવડો ઝીણો બચેલો હું
નાવ લઈ નીકળી પડે પેટાળમાં.

હર હલેસે આળખે લિપિ અકળ.
આંખ માંડીને સતત જોયા કરું છું.

૨૨-૧૨-૮૮

મૂકેશ વૈદ્ય

નદી

દેહની રાત્રિઓનાં ખડકાળ મેદાનો ચીરી
રૂપેરી ઝરણાંઓના અનંત ફીણમાં પરપોટાતી
વહ્યે જાય છે એક નદી.
કરાડ કેરી ભેખડો ફોડી ફરી વળે.
ફરી વળે કાંઠાતોડ પાણી લોહીમાં ઉછાળા મારતા
ચંદ્રની જાંબલી પીળાશ લઈને.
ફરતીમેર ફેલાયેલા ગામ ઉપર જળનું આવરણ પાથરે.
ફરી આછરે.
દ્વાપર, ત્રેતા અને સતયુગની ગાથા ગાતા પાષાણો
તમરાં–કંસારી થઈ ગૂંજતા ચકરાય
સ્થળમાં, તળમાં ને રક્તમાં.
મહાનદની કર્પુર છાયાઓમાં પાંગરે
અજવાળાનું અંધારભીનું રહસ્ય.

નીતરાં પાણીમાં લીલા લીલા ગ્હોના ઓળા મેં જોયા છે.
વ્હેંતિયો પિંડ ધરી આવી ફેંકાયો પૃથ્વી પર
એ પહેલાં પામ્યો છું પાણીનો અર્થ.
અણિશુદ્ધ તેજસ્વી રૂપ
ધારણ કરે પૃથ્વી પરના અનેકાનેક રંગ.
રંગોની બારાખડીમાં રૂપની પારદર્શક રમણા.
ફરી વળે ફરતીમેર ને ફરી આછરે
ત્યારે પામી શકાય અણિશુદ્ધ તેજસ્વી રૂપ.
દૂર ક્ષિતિજોની ધાર ઉપર ઊઠતા અવાજોમાં
ઘેરા રંગે ઘુંટાયેલ મેઘ બની ત્રાટકે
ને એક ઝાટકે ઘા કરી પળભરમાં ઓગાળે રંગોને
છંટાતી વાછંટોમાં અફળાતા બારી બારણે
અંધકારના ઓરડાઓ ઊઘડતા જાય
ત્યારે રહી રહીને કાનની ગુફાઓમાં ટપકે એનો રહ્યોસહ્યો ઉજાસ.
બાજ્યો જળ્યો દોડચે જાઉં દિવસની તડકીલી જાજમ પર
ને દેહના બદલાતા મહોરાંમાં સ્થિર થઈ ચળકી ઊઠે નદી.
મારા અસ્તિત્વનાં મુગ્ધ મૈથુનરત પ્રકૃતિનો ઉન્માદ માણતી
પાછળ મૂકતી જાય ગામે ગામ સાથે
જ્યાં કશે પણ જે મળ્યો તે સમગ્ર.
એ અંતઃસ્રોતા સાથે
રાતભર ઊંઘમાં બબડતા વાતો કરે
ગામ, શહેર અને નિર્જન વનરાજિઓ.
જ્યાં અનાયાસ આવી મળે
પૂર્વજોના પડછાયા અને અનાગત પેઢીઓના ઓળા.
પૃથ્વીની ત્વચા તળે ઓગળતા અસ્થિમાં
ને ફણગાતા બીજના અંકુર ઉપર
પ્રસરતા જળમાં સૂર્યનું મત્ત ચુંબન તગતગે.
ઊંવા ઊંવાના અર્થહીન ઉચ્ચારણથી આગળ વધેલાં ઝરણ
વસ્તુઓના ખૂણેખાંચરે ફરી વળે.
સર્વાશ્લેષી જળ
શબ્દની શોધમાં

અળવીતરા આકારોમાં આમતેમ ઊંડા ઊતરે.
શબ્દે શબ્દે વિસ્તારે વસ્તુઓનું જગત.
પણ શબ્દ ક્યાં ?
અવાજના અવિરત વ્હેળે વેડફાઉં છું સતત.
દરિયાઈ સમયને કાંઠે
મૃણ્મય ખોળિયે જનારના પગલાંના ઘાવ સહેતો/ઝંખું છું
આખે આખી નદી વહાવી દે એવો શબ્દ.
કાંઠાઓમાં બાંધી બંધાય એવી નથી
આ નદી.
ઉછાળા મારતા પાણી સાથે
ફરતીમેર ભોંયના ફાડચાઓ ફેંકતી
અમૂર્તને પામવાને અમૂર્ત થવા આતુર
આ નદી
ભળી જશે.
ન જાણે ક્યાં ?
પ્રચંડ જળરાશિની અન્તહીન અખિલાઈને
પામ્યો છું ક્યારેક
દેહના બદલાતા પ્રહરોમાં.

૧-૧-'૮૭

કાનજી પટેલ

કે* જાણે

પછીનું
કે વચગાળાનું તો કોણ જાણે
હમણાંની વાટ છે લાંબા પથારાની
પણ પહેલાંથી અંદર હતું એનું શું ?
જોનારાએ જોયું છે
બધો ધમરોળ મચ્યો ત્યારે
હાથોહાથના કામમાં મંડી પડયું.
મારા તમારા વેશમાં હોય
પછી કળકવા* ય કેમ કરીને પડે ?
મેળાપ પહેલાં
એનું રૂંછડું ય નહોતું એટલાની તો પે* ભરીએ.
એની પેનો કાંઈ આધાર ?
ઠેઠની પાર હોય
      ન યે હોય.

જળ જળમાં ગુલતાન હશે.
ભોંય ભાવિમાં સંભળાતી હશે.
તેજ મીંચકારતી હશે અંધારમીંદડી
વાયરાના લટિયે ગાંઠ વળેલી હશે.
એમાં અભાન હશે આકાશનો ઈન્દ્રિય વગરનો ભ્રૂણ
બધું એના ઠામમાં ઢાંક્યું હશે.
એ વેળાએ
આવતું
જોનારાએ જોયું છે.
કાળાપાણીના ઉંબરે એનો પગ અટકી ગયેલો.
એનો ગજ વાગ્યો નહોતો.
અંધારિયા મધપૂડા વખતે
સજીને એ ટૂંકી રહેલું
ઢોળાવ પર.
અણુથી ય અણુ છિદ્રથી પેઠું
પછી
ફેલાતા બીજની ગોળ કિનારીઓ
નંદવાવા લાગી.
મોટા પવનના સંઘાતમાં
ઊછરેલી વનકઠીને ઉઘલાવી એણે
બરાબરનો રંગ રચ્યો.
આંખના
એક ઉલાળામાં
સો યે કાટલા કૂવામાં.
હમણાંનું,
વચગાળાનું
પહેલાંનું, પછીનું દે જાણે મારો.

પે = બાંહધરી   કણુકવા = અણુસાર, વહેમ, શંકા

નીતિન મહેતા

એક કાવ્ય

શું
જડશે
જડે તો જડે
જો આ રહી પેટી
હા
પણ
હા
ખુલ
ચાવી
ચાવી
પેટી
કહ્યું
છે

છે તો ખરી પણ શોધ
આ એક પેટી
શું હશે એમાં
સોનું રૂપું રાજકુમારી
બેવકૂફ
હવે આ વેવલા સવાલ ન પૂછ
તો તો
શેતાનની દાઢીનો વાળ
મગરની અગન
સુકાયેલી નદી
પણ ખોલે તો મળે ને
સવાલ પૂછ પૂછ ન કર
તારે જે જોઈએ
તે તેમાંથી મળશે બસ
મળશે
ખરેખર
પણ ચાવી વિના
લે આ ચાવીઓ બસ
આટલી બધી
પૂછ મા
લગાડ એક પછી એક
પણ મૂળ ચાવી
રાહ જો
કોક લાગી પણ જાય
પણ ક્યારે
તારું કામ ચાવી લગાડવાનું
એક પણ નહીં લાગે તો
ન પણ લાગે
તો આ તાળાને પથરા કે
હથોડીથી તોડી નાખું
ના ચાવીથી ખોલ

આ તાળા પેટી ચાવીથી જ ખોલાય
એકથી ખૂલે
એકથી બંધ થાય એવી આ તાળાપેટી
તારે હવે ઝાઝું ન બોલાય
ખોલાય તો ખોલાય
બાકી આ તાળાપેટી જોવાય
પણ ધારો કે
પથરા–હથોડી...
ના,
પણ ના કેમ
લે આ ચાવીઓ ને ખોલ
હવે ઝાઝું તું ના બોલ
એક વાર તો હથોડી–ખીલી પથરાથી...
ના ના ના
મારે ન જોઈએ પેટી
ભલે
ચાવીનો ઝૂડો
હવામાં ઘુમાવતો
ઊભો રહે
ચાવી એક પછી એક
તાળામાં લગાવતો જ રહ્યો
થાકી શ્વાસ લઈ
ફરી ચાવીઓ લગાવતો જ રહ્યો
આંગળીએ આંટણ
આંખે મોતિયો
ત્વચાએ કરચલી
સાંધાઓ કીચુડ કીચુડ
ચાવીઓ લગાવતો જ રહ્યો
પણ પછી હવે
હાથમાં ચાવી સાથે
પેટી પર માથું ટેકવું

તો
પેટી પંખી બને
આંખની અંદર આવી
ગોળ ગોળ ફરે
લંબાવેલા હાથ હવા થાય
પગ પાણી બને
આવી કાટ ખેરવતી રહે
ફરતી રહે
શ્વાસ રૂંધાય
પેટીની રાહ જોતો
આવી લઈ
હજી પણ અહીં જ
માત્ર રાહ જોતો અહીં જ

મોહન પરમાર

રવેરા *

થૂંકવાળી દોરી કરીને હું ભમેડા પર વેંટવા માંડી. આંગળી વડે ધૂળમાં દોરેલા કુંડાળામાં તખાનો ભમેડો પડ્યો'તો. મેં દોરી વેંટી રયા પછઅ ભમેડાની અણીનઅ થૂંક અડાડી, ભમેડો કુંડાળામાં નાંખ્યો. 'પણ ઓત્તારી, ભમેડો સીધો ફર્યો જ નંઈ. ચક્કર ચક્કર કરતો તખાના ભમેડાનઅ ભેટી મારતો ઊંધો ફર્યો. ધૂળમાં થોડો સરર સરર અવાજ થયો. નઅ ભમેડાનું મુહું ધૂળમાં ઠપ થૈ જ્યું. મારો ભમેડો નો ફર્યો એટલઅ તખાએ કૂદકો મારીનઅ ઈનો ભમેડો કુંડાળામાંથી લઈ લીધો. પછઅ મારો ભમેડો કુંડાળામાં મૂકીનઅ મારી હામુ આંશના ઉલાળા કરવા લાગ્યો. મનઅ તો હહવું આયું. એટલે તખો મારી પાહે આયીનઅ મારી કેડો પર હાથ રાખીનઅ ગલીપચી કરવા લાગ્યો. મનઅ હહવું માય નઈ. ગલીગલી ગોળ જેવું થવા લાજ્યું. હું તો ઊંચીનેચી ઊંચીનેચી થતી'તી. મારે મન તો રમત હતી. પણ મારા વાલીડા તખલાનઅ કુણુજાંણુઅ આંય કરવામાં મજા આવતી હોય ઈમ મનઅ લાગ્યું. મેં મારા ઘર હામુ જોયું. મારો ભૈ રણછોડ ઓહરીમાં ઊભો ઊભો 'આ બધો તાલ જોઈ

* રવેરા એટલે અણસમજુ છોકરી. દુનિયાદારીની ખબર ન પડતી હોય તેવી.

રહ્યો હતો. અમનઅ આ રીતની રમત કેરતાં ભાળીનઅ એ તો ધૂંવાંપૂંવા થતો દોડતો આયો. મનઅ બાવડેથી પકડીનઅ-ઘર ભણી ખેંચવા માંડિયો. 'અલ્યા રણછોડીયા, મેં તારું શું બગાડ્યું છ કઅ મનઅ આંમ કરઅ છ.'

'તું ઘેર હેંડ પછઅ તારી વાત.' ઈમ કહીનઅ ઈને તો તખા હાંમું એવા ડોળા કાઢ્યા કઅ તખો જાય નાહો. તખો એ રીતનું દોડ્યો કઅ મનઅ તો પાછું હહવું આયી જયું. 'પાછી હહશઅ...' ઈમ કહીનઅ રણછોડે તો બાવડું વધારે દબાયું. આપણનઅ તો ભારે અકારું લાજ્યું. મેં તો ભેંકડો તાંણ્યો. ભેંકડો તાંણતા તાંણતા હમચી વાળીનઅ મેં માથું આઘુંપાછું કર્યું. જેટલું હતું એટલું જોર કરીનઅ મેં રણછોડીયાની છાતીમાં માર્યું માથું. બાવડું છોડાઈનઅ હું તો દોડતી ઘરના ખૂણામાં ભરઈ જઈ. મનઅ તો કુંય માય જ નઈ. આ રણછોડીયાનઅ ચ્યમ આજ આંમ થ્યું હશે? તખલા જોડે રમતી'તી ઈમાં શું થઈ જ્યું? રોયો આ રણછોડીયો જ બળેલો છ. એ મોટી મોટી ઘોડા જેવડી છોડીઓ જોડે કલાકોના કલાકો હસીમજાક કરઅ તે ચાલઅ. તખલો મનઅ તો ગલી કરતો'તો. બીજું શું કર્યું છ ઈને મનઅ...

હું મનમાં કાળઝાળ થઈ ઊઠી.

પણ મારો કાળ ઝાઝો ટક્યો નઈ. રણછોડીયાએ હાથમાં હોટી લીધી. એ આગળ વધવાનું કરતો'તો, ત્યાં બહાર કશોક ખખડાટ થયો. એટલે હોટી ખૂણામાં ફેંકીનઅ મારી પાસે આયો. પછઅ ગાલ ફુલાવીનઅ બોલ્યો :

'તું હવઅ નોની છ ગવરી!'

'તાણઅ હું ચ્યાં મોટી થઈ જઈ સું?'

'ખાસ્સી પંદરહોળ વરહની તો થઈ.'

'તીં ઈમાં ડોળા હેના કાઢઅ છ. તુંય કાલ પેલી સરોજડીના ઘરમાં ઊભો ઊભો દિઢિયારી કરતો'તો. અમે તો તનઅ કાંય ના કીધું.'

'હું તો છોકરો સું, એવડા મોટા છોકરા જોડે તારાથી રમાય? તું તો રવેરા છ...'

રણછોડ તો ગયો. પણ મારું મન મૂંઝાતું'તું. કદી નઈ નઅ આજ આ રણછોડે ચ્યમ આમ કર્યું. મનઅ તો કશું સમજાતું નો'તું. હળવે પગલે હું બહાર નેંકળી. જોયું તો તખો ક્યાંય દેખાતો નો'તો. તખલો તો રણછોડનઅ જોઈનઅ જ ભાગવા માંડેલો. તખલો ચ્યમ નાહો ઈનું કારણ કાંય મારી સમજમાં આવતું નો'તું. હું મનમાં વિચારવા લાગી. હું છોડી સું એટલે મારો લે ખીજાણો હશે. છોકરાઓ ભેળુ ના રમાય નઈ? હું મોટી થઈ જઈ સું એવું લાગતાં મેં મારી છાતી હાંમુ જોયું. 'અહોહો, આ 'ગફા' તો મોટા થયા જાય

છ...' હું તો શરમાઈ ગઈ..આજુબાજુ કોઈ નો'તુ તોય હું તો શરમની મારી અંગૂઠા વડે જમીન ખોતરવા લાગી. ત્યાં મારા ઘર આગળ થઈનઅ રેવલી નેકળી. ઈને મનઅ જોઈ. મેં તો ઈની હાંમું જોયું ના જોયું કરીનઅ નેચું ઘાલ્યું. પણ એ તો મારી હાંમે આયાંનઅ ઊભી રઈ જઈ, હહવું નો'તું તોય મેં હહતું મોં કરીનઅ ઈની હાંમુ જોયું. કબજામાંથી કાગળની ચબરખી કાઢીનઅ ઈને મનઅ ઈશારો કર્યો.

'શું છ'લી ?'

'તું મારું એક કામ કરીશ !'

'બોલ'.

'કોઈનઅ કે'તી નઈ પાછી'.

'તારા હમ્...'

'આ ચિઠ્ઠી જેઠાનઅ આલી આય જા'.

મેં તો ઈના હાથમાંથી ઝપટ મારીનઅ ચિઠ્ઠી આંચકી લીધી. પછઅ દોડી. જોનઅ આ રેવલી... પરમ દા'ડે તો મેં ઈનઅ મકાના બેંતડા ઓઠે જેઠા જોડે ઊભેલી જોયેલી. નઅ આજ વળી ચિઠ્ઠી આલવા મનઅ મોકલી. હું તો રસ્તામાં ધીમી પડી ગઈ. હળવે હળવે હેંડી. શું લખ્યું છ આ રેવલીએ ! વાંચવાનું મન થયું, પણ થયું કઅ આપણે વળી ઈમાં શું વાંચવું છ. હશે કાંક...કદાચ ચ્યાંયથી સંદેશો આયો હશે. જેઠો, છગન અને બીજા બેચાર જણા ઊભા ઊભા વાતો કરતા'તા. આપણે તો કોઈની બીક જેવુ હતું નઈ. રેવલીએ ચિઠ્ઠી જેઠાનઅ આલવાની કીધી છ એટલે મેં તો બધાની વચ્ચે જેઠાનઅ ચિઠ્ઠી આલતાં કહી દીધું : 'લ્યો, જેઠા ભૈ ! આ ચિઠ્ઠી રેવલીએ આલી છ'. જેઠો તો મારી હાંમુ જ જોઈ રહ્યો. બધા મનઅ રવેરા કે'તા. જેઠાના હોઠમાંથી હમણાં નેકળી પડશે એવું મન લાજ્યું. જેઠો અલીફેરા કાંય બોલ્યો નઈ. ઈને તો મૂંગે મોડે ચિઠ્ઠી લઈનઅ ગજવામાં મૂકી દીધી. હું ઘાઘરીમાં બાવળનું ઝેડું ભરાણું'તું એ કાઢવા રોકાણી. છગન મારી હાંમુ જોઈનઅ લહતો'તો અનઅ જેઠાનઅ આંખ મારીનઅ બીજવતો હતો. જેઠો તો વાઢ્યો હોય અનઅ લોઈ ના આવઅ એવો થઈ જ્યો. મેં તો ઝેડું કાઢીનઅ ઈમાંથી એક શૂળ તોડીનઅ જેઠા હાંમુ જોયું. જેઠો મારી હાંમુ જોઈનઅ કલરાયો. મેં તો કહી દીધું : 'ભૈ, ચ્યમ કાતરીયાં મારો સો. રેવલીએ કીધું નઅ તમનઅ ચિઠ્ઠી આલી છ. ઈમાં મેં કાંય ગુનો કર્યો નથી. બીજાનઅ આલી હોય તોય કો અનઅ મેં વાંચી હોય તોય કો...'

... 'બાપા, હવઅ તું જા'મ છ'. મેં જોયું તો જેઠો અંદરથી રવેરા જેવું

કશું ક બોલ્યો. હું તો નેકળી જઈ. પણ પરમદા'ડે રાતના જેઠો અનઅ રેવલી મફાના ભેંતડા ઓંઠે શું કરતાં'તાં તે યાદ આવતાં મારું મન વહેમાયું. હું તો ઘેર આયી. મા દાતણમાં છેંકણી લઈનઅ દાંતે ઘસતી'તી. મેં કીધું : 'અલી બા, આ જેઠો અનઅ રેવલી પરમદા'ડે મફાના ભેંતડા ઓંઠે ઊભાં'તાં. નઅ આજ રેવલીએ મનઅ જેઠાનઅ ચિઠ્ઠી આલવા મોકલી. કોઈનઅ ગણું જરૂ જેવું છ કઅ નઈ. કારણ વન્યા જેઠો લે મારા પર કતરાતા'તા'.

'ઈમની જોડે કોઈ ઊભું'તું'.

'છગન, લાલો અનઅ મથુર, બધાય વળી'.

મા તો ભખભખ કરતી હહવા માંડી. થોડી છેંકણીય ઊડી. મનઅ છેંક આયી. પણ છીંક ખાતાં ખાતાં માના શબ્દો કાંને પડચા : 'પંદરહોળ વરહનો ઘોડો થ્યો તોય રવેરાની રવેરા જ રઈ.' માનાં વેણ હમજાયાં નઈ. માં પાછું મારી છાતી હાંમુ જોયું.

'ચ્યમ આ દેટકાં આટલાં મોટાં થ્યાં છ'. મેં મા ના જોવઅ એ રીતે મારી છાતીની દેંટડીઓ પર આંગળી ફેરવી જોઈ. થોડો દુઃખાવો થયો. તોય મનઅ તો હાળુ લાજ્યું. હું તો દોડીનઅ વાડામાં પેઠી. આઘાંપાછાં કરતાં કરતાં મારી નજર તો છાતી હાંમુ જ જવા માંડી. મા છેંકણી ઘસીનઅ મોં ધોતી'તી. ઈને મનઅ કીધું : 'ગવરી, તારઅ ભેંસો ચારવા સેમમાં નથી જવું ? આજ તો તીં ઘણું મોડું કર્યું.'

'હવઅ ચાણ્અ પાછા અવાય'.

'બહુ આઘી ના જતી. આજ તો શાંતિનઅ દવાખાને લઈ જવી પડશે.'

મેં તો છાણાં પડતા મેલીનઅ હાથમાં લાકડી લીધી. ગમાંણમાં ગઈ. બેય ભેંસોનઅ છોડી.

સેમમાં પગ મેલું છું ત્યાં તખલો ભમેડો લઈનઅ ચ્યાંકથી ફુટી નેકળ્યો. મનઅ જોઈનઅ કે'વા માંડ્યો : 'હેંડનઅ ગવરી આપણે રમીએ.'

'જા, લે જા ! હવઅ કાંય હું ભમેડે રમલા જેવડી રહી નથી'. તખો તો પગ ઘસતો ગયો.

નઅ સેમમાં હું એકલી પડી. ભેંસો ચરામાં ચરતી'તી, નઅ મનઅ આજ બધું અજાયબ લાગતું'તું. ફેરજાંણઅ મનમાં 'હું મોટી થઈ જઈ સું' એવું રટણ ચાલ્યા કરતું'તું. નઅ ઈમ કરવા જતાં મનમાં ગલગલીયાં થતાં'તાં. એકલી એકલી શરમઈ જતી'તી. કદાચ ગાલ પર શરમના શેરડાય પડતા હશે. પણ મનઅ કાંય એ દેખાય ?

એક લેમડાના થડનઅ પીઠ ટેકવીનઅ હું તો ઊભી રહી. ભેંસો હાંમુ નજર

કરીનઅ નેજવું કરીનઅ આઘા હૂંધી જોવા જઉં સૂં મનઅ તો ડચૂકલો ચડી. મનમાં કશુંક અમંગળ વરતાવા લાગ્યું ડચૂકલીનો ડચકારો સેમમાં ગાજવા લાગ્યો. મારી નજર હવાની પેડે ઘુમીનઅ ડાયાપશાની વાડીમાં પડી. આંસ્યોનઅ સેંજ ઠંડક વળી, પણ આ ડચૂકલી... ડાયાપશાની વાડીમાં લીલાં મરચાં છોડ પર લુમઝૂમ વળગ્યાં'તાં. મરચાંની ડૂંખો આભલા હાંમુ ટટ્ટાર થઈ'તી. એ જાંણી મારી ડચૂકલીના ડચ ડચ અવાજથી ધરુજતાં'તાં. જોઈ જાળવીનઅ પગલાં પાડતો મફો આ બાજુ આવતો ભળાયો. પછઅ કુણુંજાંણુંઅ નજરનઅ પાછી વાળીનઅ એ બીજા સેતરમાં સરકી જ્યો. મેં લેમડાના થડ પર હાથ પછાડ્યો. હવઅ તો ડચૂકલીએ માઝા મેલી હતી. ડચ ડચ ડચ વિના મનઅ તો કાંય હંભળાતું નો'તું. નાક મોં બંધ કરીનઅ આ ડચૂકલીનઅ ગળાની અંદર રૂંધી રાખવાનું મનઅ મન થયું. ડચૂકલીના એક એક ડચકારે મારી પીઠ લેમડાના થડનઅ ઘસાતી'તી. આઘીપાછી થતી મારી પીઠમાં લેમડાના થડનાં સૂકાં સોડિયાં નહોર ભરતાં હતાં. મેં મોં બંધ રાખ્યું. કશો ફરક પડતો નો'તો કશું કારણ નો'તું તોય કોઈ મનઅ યાદ કરતું હશે તેવો મારા મનમાં વહેમ જાગ્યો. ના સમજાય તે રીતે મારો તો જીવ કોચવાયા કરતો હતો. હું તો અકળાઈ ઊઠી. દાંત પીસીનઅ પછી મીં હમચી વાળી. પછઅ ગાલ ફુલાવી, બે હોઠો વચ્ચે નાનું સરખું કાંણુ રાખીનઅ હવા મેં તો ધીમે ધીમે બાર આવવા દીધી. ડચૂકલી તો ગાયબ થઈ જઈ. ફફડાટમાંનઅ ફફડાટમાં મેં લેમડાની ભોંય પર પડેલી ડાળખીનઅ પકડી લીધી. ડાળખી પરથી પાંદડાં તોડતાં તોડતાં મેં ડાયાપશાની વાડીમાં નજર નાંખી. ડાયો પશો કાથીના ખાટલાની પાંગથ પર બેઠો હતો. લમણો વાળીનઅ ઈને તો મારી હાંમુ મોડા હૂંધી જોયા કર્યું. મનઅ રીહ ચડી. 'આ ડાયાકાકાનઅ કાંય કાંમ ધંધો છ કઅ નઈ? જ્યાં ત્યાં ડાફેરા માર્યા કરતાં મૂઓ મરચાં વેણતો હોય તો...' હું કારણ વન્યા હમી પડી. નટવરનો જ્યોતિ પાણીનું ડબલું લઈનઅ દોડતો દોડતો મારી આગળ થઈનઅ નેંકળ્યો. નેળિયામાં પેહતાંય મેં ઈનઅ ભાળ્યો. થોડીવાર થઈનઅ નેળિયામાં સાયકલનું ટાયર ફાટવા જેવો અવાજ થયો. હું ભડકી ગઈ. પાછી પડવા જતાં લેમડાનું થડ મારી પીઠમાં વાગ્યું. બે વાર ડચ ડચ થયું, નઅ પાછી ડચૂકલી. 'મેર મુઆ જ્યોતિડા, તનઅ થોડી ઘણીયે ધાયણ્ ના રઈ'.

હું તો ડચ ડચ કરતી નેળિયાની બાજુમાં જાઈનઅ ચરા બાજુ જવા માંડી. જોવું નો'તુ તોય નેળિયામાં જોવાઈ ગયું. જ્યોતિ લેંઘો બાંધીનઅ ડબલું લેવા વાંકો વળ્યો, તે જોઈનઅ મનઅ થોડાદાડા પે'લા તભાકાકાના સેતરમાં જોયેલાં તડબૂચ યાદ આયાં. મન મજબૂત કરીનઅ હસવું નથી એવો

પાક્કો નિરધાર કર્યો. ઈમ નક્કી કરીનઅ મેં હોઠ ભીડચા. પણ જ્યાંતિડાનું તડબૂચ... નઅ મારા તાં બધાય બંધન તૂટી ગયા. આખી સેમ જાણી મારા હહવામાં ભળી હસી હસીનઅ બેવડ વળી જવાયું. ઈમ કરતાં ચાણુઅ ડચૂકલી બંધ થઈ જઈ ઈનું તા મનઅ ભાનેય ના રહ્યું.

'કયોં હઁસતી હૈ મૈયા !'

'મૈયા ?' હું તા ચમકી ગઈ. જોયું તા આખા શરીરે ભભૂત લગાવીનઅ એક બાવા ચીપિયા ઠપઠપાવતા મારાથી દસેક ગજ દૂર ઊભા'તા.

'કીસકો મૈયા કે'તા હૈ તુમ'લ્યા ?'

'તુમકો'.

'મેં મૈયા જૈસી લગતી હૂં ! એક તા માંગીને ખાના હૈ ઔર ઉપરથી હમારે જૈસી છોડીઓ કો મૈયા કૈહકે મશ્કરી કરતાં હૈ બાવા !'

'મેને મશ્કરી નહિ કી મૈયા !'

'અભી પાછા મૈયા કેહતા હૈ. તુમ ઈમ નહિ માનતા કે મેં તુમારા દેદાર દેખ કે ડર ગઈ હું... ચલ હટ મેરા રસ્તામાંથી...' કહીને મેં દોડવા જેવું કર્યું.

'ખડી રે મૈયા ! મૈંને તુમકો કયોં મૈયા કહા ? જાનતી હૈ !'

'ઝટ બોલ દે. મેરી પાસ સમય બહુત ઓછા હૈ ?

'સચમુચ કમ સમય હૈ તુમ્હારી પાસ મૈયા બનને કે લિયે !'

'હૈં ! એ નહિ હો શકતા...'

'કયોં નહિ હો શકતા ! મેરે સામને તુમ્હારા બાલક ઉંવા ઉંવા કર રહા હૈ.'

'ચ્યમ'લ્યા તુમ ખોટા બોલતા હૈ. તુમારા ખસી ગયા હૈ બાવા !'

'ગાલિયાં મત બોલ મૈયા ! તુમ આજ બાલક કો દેખોગી.' એટલું કહીને બાવો તા કોતરોમાં ઊતરી ગયો.

મેં ગાલ પર હાથ ટેકવ્યો. ભેંસો ચરામાં ચરતી હતી. ભેંસોની પરવા કર્યા વિના હું તા એક પથરા પર બેઠી. હવઅ તડકો હાકોટા મારતો'તો. મનઅ તા કાંય ચિંતા જેવું લાગતું નો'તું, તોય ચિંતા થવા લાગી. આ બાવો મારા બેટા શીદને આંમ કહીનઅ ગયો. મેં મારા પેટ પર હાથ ફેરવી જોયો. પેટ તા ફેરુફસ હતું. મારી મોટીબુન શાંતિનઅ સુવાવડ માટે તેડી લાયા હતા. દા'ડે દા'ડે ઈનું પેટ વધતું જતું'તું. ઘણીવાર ઈના પેટ પર હાથ ફેરવીનઅ હું કહેતી : 'આંમઅ શું છ !' શાંતિ હસી લેતી. હું બહુ જીદ કરતી એટલે એ કહેતી : 'તનઅ ઈમાં ખબર ના પડઅ.' શાંતિએ તા વાત ઉડાડી દીધેલી. પણ મનઅ જંપ વળેલા નઈ. મેં તા માનઅ પૂછી જોયેલું. માએ કીધેલું કચ શાંતિનઅ બાબલો આવવાનો છ. માનું વેણ યાદ આયું, નઅ હું તા પથરા

પરથી ફટાક કરતી બેઠી થઈ જઈ. લાકડી હાથમાં વેંઝતી વેંઝતી ચરામાં દોડી. ભેંસોનઅ પાછી વાળીનઅ હું તો ઘર તરફ નાઠી.

ઘેર આયી.

બાયણાનઅ હાંકળ મારી હતી. નઅ રણછોડ ખાટલામાં એકલો બેઠો બેઠો કશુંક ગાતો હતો. એના પગ પાસે સૂકુ ચામડું હવામાં અમળાતું'તું. બાપાએ આ ચાંમડાનું કાંમ રણછોડીયાનઅ ચાણનું હોંપ્યું છ, પણ મૂઓ નઠારો છ. મેં વાડામાં જઈનઅ ભેંસોનો પોદળો નાંખ્યો. પછઅ ગમોણમાં પેઠી. ભેંસોનઅ બાંધીનઅ રણછોડ હાંમુ આયી. રણછોડ આડુ જોવા લાગ્યો.

'ચ્યાં જયાં બધાં ?'

'દવાખાંને...'

'માએ કાંય કીધું છ.'

'તનઅ દવાખાંને બોલાઈ છ.'

હાથપગ ધોવા બાયણું ખોલવા જતી'તી. પછઅ હાથ બગડેલા ભાળીનઅ છાંણાં થાપી નાંખવાનો વિચાર આયો. હું વાડામાં પેઠી. છાંણાં થાપતી'તી ત્યાં મારા બાપાના જોડાનો અવાજ હંભળાણો. એવાનઅ એવા હાથે બહાર આવી.

'તું હજુ આંય જ છ ! તનઅ આ રણછોડીયાએ ચા બનાવવાનું કીધું નથી ?'

ઠીક લાગ હતો, બાપા રણછોડને થોડો ધમકાવી દે તો મજા આવે. મેં રણછોડ હામું જોયું. એનું મોં વિલઈ જયું'તું એટલે 'જવા દે' 'ઈમ મનમાં બોલીનઅ હું તો હાથપગ ધોવા વળી. બાપા ચા લેવા આયા'તા. હું ચા બનાવવા જતાં જતાં બોલી :

'કાકા, તમતમારે જાઓ. ચા લઈનઅ ચપટી વગાડતાંમાં તો દવાખાને આવી પહોંચું છું.'

બાપા ગયા. થોડીવાર પછઅ હુંય નેકળી. રણછોડ હાંમુ કટાણું મોં કરીનઅ બોલી :

'હવઅ બેઠી રમા વિના ચા પી લેજે.'

'ડાયી થયા વિના જા હવે !'

હું તો પગ પછાડતી દવાખાંને ઉપડી. દવાખાંને આયી તાણઅ બધાંનો જીવ પડીકે બંધાયો હતો. માનઅ ચા આલીનઅ હું તો એકબાજુ ઊભી રહી ગઈ. મેં મા હાંમુ જોયું. માની આંખ્યોમાં આંસુ આવું આવું થઈ રયાં'તાં. મનઅ પણ મૂંઝવણ જેવું થ્યું. મેં બાપાની આંગળી પકડી લીધી. પછઅ મૂંગે મોઢે હું તો દવાખાંના હાંમુ જોવા લાગી. બાપાએ મારા માથા પર હાથ ફેરવતાં ફેરવતાં કીધું :

'તું ચ્યમ મૂંઝાઈ જઈ છે.'

'મારઅ બુનનઅ જોવી છ.

'દાક્તર અંદર જવા દેતા નથી.'

મેં દાક્તરોનઅ આંટાફેરા મારતા જોયા. એક દાક્તરના હાથમાં મેં ચપ્પા જેવું કશુંક ભાળ્યું. બાપાની આંગળી છોડાવીનઅ હું તો દવાખાંના ભણી નાઠી. દરવાજા આગળ થોડાં પરગાંમમાં બૈરાં ઊભાં'તાં. ઈમની વચ્ચે માથુ ઘાલીનઅ હું તો દવાખાંનામાં ઘૂસી ગઈ. શાંતિના ખાટલામાં મેં લોઈ ભાળ્યું. મારું તો માથું ભમી ગયું. બૂમરાણ પાડતી હું તો દવાખાંનાની બહાર નાઠી. 'અલી, આ છોડી ચ્યમ બેકળી જઈ.' કહીનઅ મારી મા મારી પાછળ દોડી. બહાર આવીનઅ મેં તો બધું ગજવી માર્યું 'દોડો દોડો મારી બુનનઅ બૈના હાળાઓએ કાપી નાંખી.' મારા બાપાએ મનઅ શાંત કરવા પ્રયત્ન કરી જોયો. પણ હું તો હીબકે ચડી'તી. દવાખાંનામાં હું જોઈનઅ આયી'તી. દાક્તરોનઅ નજે ચપ્પાં ધોતા મેં જોયા'તા. શાંતિ આડી હોળ થઈ જઈ'તી. નઅ ઈના ખાટલામાં લોઈ લથપથ હતું.

બાપા મનઅ વાળવા આયા. પણ હું ના માંની. મેં કીધું : 'હું જોઈનઅ આયી સું. મારી બુનના ખાટલામાં મેં લોઈ જોયું.' બાપા આવા વખતે પણ હસવા માંડચા. મેં ઈમના હહવા તરફ ધ્યાન આલ્યુ જ નઈ. હું તો ઢેબાળા હોધી હોધીનઅ દવાખાંના હાંમુ નાંખવા લાગી. 'મારા ભાના દિયોરે મારી બુનનઅ મારી નાંખી.' ઈમ બોલતી બોલતી હું તો જુધ્ધે ચડી. કોઈ હહતું તો કોઈ ગુસ્સે થતું મનઅ વાળવા મથતું'તું. 'અરર આ ગાંડીનઅ ચ્યમ કોઈ પકડતું નથી. સાવ રવેરા જેવી છ. ઘોડા જેવડી છ તોય કશું હમજતી જ નથી.' ઈમ મારી કાકી બોલ્યાં. નઅ મારો પિત્તો ગયો. 'તમારો બાપનઅ તો કોઈ કાંય કે'તું નથી. મારી બુનનું પેટ ચીરી નાંખ્યુ તોય તમે ચ્યમ મોંમાં મગ ઓરીનઅ ઊભાં સો.' હવઅ મનઅ જંણી હુર ચડચું. મેં તો એક અણીયાળો પથરો હાથમાં લીધો. અણીનઅ થૂંકાળી કરીનઅ દવાખાંના પર હહણાવાનું કરતી'તી ત્યાં બાપાએ મનઅ પકડી લીધી. ત્યાં તો મા દોડતી આયીનઅ બાપાનઅ કાંક ખુશીના હમાચાર કહી ગઈ. બાપા તો ખુશખુશાલ થઈ જ્યા.

'ગાંડી, તારી બુનનઅ તો કાંય થ્યું નથી. તું તો માસી થઈ.'

'માસી ?' હું કાંય સમજી નઈ.

'સેં હેંડ !' કહીનઅ બાપાએ મારી આંગળી પકડીનઅ મનઅ ખેંચી. દવાખાંનાના દરવાજે આવીનઅ હું તો ઊભી રહી ગઈ. હજુ તો મારી નજર

દેખાળા હોધવામાં હતી. 'લે આંનઅ અંદર લઈ જાનઅ...' બાપાએ મનઅ માનઅ વળગાડી. હું તો દવાખાંનામાંય જતાં ડરતી હતી. અંદર જવા આનાકાંની કરવા માંડી. માથું નેચું કરીનઅ હું બહાર ભાગવાનું કરતી'તી. ત્યાં કાકીએ મારી ઘાઘરી પકડીનઅ મનઅ અંદર ખેંચી. 'જો તારી બુન ચ્યાં મરી જઈ છ. તું તો રોલા જેવી છ.' કોઈ મનઅ રોલું કેય તે મનઅ ગમતું નઈ. કાકીનેઅ કશુંક કહેવા માટે મેં ઈમની હાંમુ ડોળા કઢ્યા. પણ ખાટલામાં શાંતિનઅ બેઠેલી જોઈનઅ હું તો કૂદકા ભરતી શાંતિ પાહે દોડી ગઈ. ઈના પડખે ઉંવા ઉંવા થતું'તું. હું તાલીઓ પાડીનઅ હહવા માંડી. 'મા, કાકા બધાં આંમ આયેા. દાક્તરે શાંતિના પેટમાંથી બાબેા કાઢ્યો.'

આખું દવાખાંનું હસી પડ્યું.

મનઅ કશું ના સમજાયું. શાંતિએ હહતાં હહતાં મારો હાથ ખેંચીનઅ ઈની જોડે બેહાડી. હું બેઠીયે ખરી. નાના બાબલાનઅ જોઈનેઅ હું હરખપદુડી થઈ જઈ'તી. ઈનઅ રમાડવાનું મનઅ મન થઈ જ્યું. પણ બધાની વચ્ચે બાબાને ઊંચકવાની મારી હિંમત ના ચાલી. મારામાં અંદર કૂણુંજ્નંણુઅ શુંય થતું હતું. જાંણી હું તો મોટી ભડભાદર થઈ ગઈ છું એવું એવું મનઅ થવા લાગ્યું. ખાસ્સેા સમય ગયેા તોય મનઅ તો આંયથી ઉઠવાનું મન થતું નો'તું. રાત પડી. મા અનઅ બાપા ઘેર ગયાં હતાં. હું તો નેચઅ પથારીમાં આડી પડીનઅ બાબાની હાંમુ જોતી જોતી ચાણઅ ઊંઘી ગઈ ઈની ખબરેય ના રહી. હવારે ઊઠી.

બાબલેા ઘેાડિયામાં પગ ઊંચાનીચા કરતેા હતેા. મેં તો મલકીનઅ ઈની હાંમુ જોયા કર્યું. મારી નજર ભીંત પર પડી. આજુબાજુ જોઈ લીધું. શાંતિ આંખેા બંધ કરીનઅ પડી રહી હતી. નઅ દાક્તરનઅ આંટો મારવા આવવાનો બાકી હતેા. મેં તો ધીરે રહીનઅ બાબલાનઅ ઊંચક્યો. ભીંત પરથી નજર ખસતી નો'તી. આકુળવ્યાકુળ થઈનઅ મેં મારી છાતી હાંમુ જોયું. ગઠ્ઠા બરાબરના ઉપસ્યા હતા. બાબલાનઅ મેં છાતીએ વળગાડ્યો. બાબલેા એકદમ છાતીમાં માથું મારીનઅ કશુંક શેાધતેા હતેા. એકાએક ચહચહાટ થયેા. નઅ શાંતિએ આંસ્યેા ખેાલી. ભડકીનઅ બેઠી થતાં એ બેાલી : 'રવેરા, તનઅ કાંય લાજશરમ છ કઅ નઈ ?' હું ભયભીત થઈ જઈ. જબરજસ્ત ભૂલ કરી હોય ઈમ બાબલાનઅ શાંતિના ખેાળામાં મેલીનઅ હું દરવાજા ભણી નાઠી. ત્યાં મનઅ હવામાં અવાજ હંભળાયેા 'મૈયા...!' મેં બધે નજર કરી. મારાથી રહેવાયું નઇ. મેં મનઅ ડપકેા આલ્યેા. સાચે જ હવઅ હું બધું પારખી ગઈ હતી. લાજ આવતી હતી એટલે મેં બે હાથમાં મેાં છૂપાવી દીધું.

હિમાંશી શેલત

હાથ

સૂકાં લાકડાંની ભારીમાંથી ખેંચીને મૂકી દીધા હોય એવા બે હાથ ચારસાની ઉપર ગોઠવાયા હતા. ચારસાની પ્રફુલ્લિત લાલ લીલી ડિઝાઈન સાથે એનો કોઈ મેળ પડતો નહોતો છતાંયે એનાં લીલાં લીલાં પાન આ સૂકા ભઠ્ઠ હાથને ફૂટી નીકળ્યાનો ભાસ થાય તો એ કોઈ રણઝણાટી અનુભવવા સાબદા અને અધીરા થઈ જાય એ ચોક્કસ. ચારસામાં ફડફડાટ કરતાં પક્ષીઓની પાંખ કદાચ હાથને વળગી પડશે અને હાથ પણ હમણાં, અબઘડી ઊડાઊડ થઈ જશે. એવી કોઈ ભ્રાંતિનું સુખ પણ એ વાગોળતા હોય તો નવાઈ નહિ.

હાથથી શું શું થઈ શકે એ વાત જ હવે તો લગભગ વિસરાઈ ગઈ હતી. સવારથી સાંજ સુધીમાં જે કોઈ મળવા આવે અથવા તો ઓરડામાં જે કોઈ દાખલ થાય એના હાથને એ ધ્યાનથી જોયા કરતા. પગ જોવામાં હવે રસ પડતો નહોતો, કારણકે પગ કરતાં હાથ વધુ જીવંત અને ક્રિયાશીલ લાગતા. ત્રિવેદી સામે બેસીને એમના ઢીંચણ પર હાથ ફેરવતા ફેરવતા વાતો કરે, દેસાઈ મળવા આવે ત્યારે છાપું હાથમાં પકડી રાખે અને એના સળ દાબ્યા કરે, સુધા આવે ત્યારે સાડીનો છેડો કે વાળની લટ આમળતી રહે, સુરેન્દ્ર

ટેબલ કે બારણું જે કંઈ નજીક હોય તેના પર ટકોરા માર્યા કરે, ત્ર્યંબક ખુરશી હવામાં અધ્ધર થઈ જવાની બીક રાખતો હોય તેમ ચપસીને ખુરશીના હાથા જકડી રાખે, વસંતલાલ વાતો કરતી વખતે હવામાં સતત હાથ ઉછાળતા રહે, તનસુખ સ્કૂટરની ચાવી સુદર્શન ચક્ર પેઠે ઘુમાવતો રહે અને નાની ટીનુ ખડખડ હસતી તાળી પાડી ઊઠે...

હાથ એમની પાસે પણ હતા જ, ઠેઠ હમણાં સુધી, એટલે કે ચારેક મહિના પહેલાં. ઘણું કામ કરતા હતા એ હાથ, કોઈ ફરિયાદ વગર એમના તમામ આદેશો માથે ચઢાવતા હતા, અત્યારે એ શબવત્ પડી રહ્યા હતા ચારસા ઉપર. હજી ચારેક વર્ષ એમનું આયુષ્ય લંબાયું હોત તો સારું થાત, અથવા તો એ શાપિત દિવસે એમણે મુસાફરી ટાળી હોત તો સારું થાત, અથવા તો આવું બન્યું એના કરતાં તો—

એમને ખાસ ભાન નહોતું અને પારાવાર પીડામાં એ ઊંડા ગરક થઈ ગયેલા, છતાં અધખૂલ્લી આંખે બે ચાર શરીરો જોઈ લીધેલાં. વેરણછેરણ, લોહીથી લથપથ, માત્ર સફેદ ચાદર જ ઢાંકવાની બાકી હતી. એમાં કોઈથી કશું જ થઈ શકે એમ નહોતું. પહેલાં તો, એટલે કે એકાદ ક્ષણ પહેલાં જ એ બધાં ધબકતાં, શ્વાસની ગરમીથી સુરક્ષિત હતાં. નિરાંતે ઝોકાં ખાતાં હતાં. ત્યારે થયેલું કે હાશ, બચી તો ગયાં. કોઈ સારાનું મોં જોયેલું સવારે, એ સારું તે કોણ એ યાદ કરવાનો થોડો પ્રયત્ન પણ કરેલો.

આ હાથની ખબર તો બહુ મોડી પડી. લાંબી ચોડી ને અધરી વાતોનો સરવાળો સીધો કે હાથ જેવા હાથ હવે નકામા. એમ તો પગેય ખાસ કામના તો નહિ જ પણ હાથ તો—

બપોરે તનસુખ આવે તો સારું. એની જોડે જરા લતાના લગ્નની વાત કરી દેવી સારી. આમ તો બધાં સારાં જ છે, પણ કોનું મન ક્યારે પલટાય તે કહેવાય નહિ. કોઈ આવીને બે ઘડી બેસતું નથી નિરાંતે. બધા કોણ જાણે કયા જંગે ચઢવાનાં છે તે બ્હાવરાં ને ઉતાવળાં આવે છે ને જાય છે. સુરેન્દ્રને કહ્યું કે બેસ તો'કે પછી આવું છું. નિરાંત એને નિરાંત આવવાની જ નથી, આપણે ક્યાં નથી જાણતાં? આ સુરેન્દ્ર નાનો હતો ને ચોરી કરેલી એવી ફરિયાદ આવેલી તે દહાડે એની એક તાણી દીધેલી ગાલ પર કે પાંચેય આંગળા લાલ ઊઠી આવેલા. એની મા ચાર દહાડા લગી રડેલી કે છોકરાને આટલું જોરથી મારવાની શી જરૂર, સમજાવીને કામ કેમ ના લેવાય... પણ સુરેન્દ્ર એવો કે જમતી વખતે જોડે જ આવીને બેસે. એકાદ કોળિયો વ્હાલથી ખવડાવીએ, બરડો જરા થપથપાવીએ, ત્યારે જ એને જંપ થાય. એમ તો રણછોડ

પણ કહે કે ભાઈ તમારો હાથ બહુ ભારે, એને કોણ જાણે શાથી એવું લાગે. બાકી એની જોડે તો દોસ્તીના ધબ્બાનો નાતો, કો'તો એમાં જ ક્યારેક જોરથી હાથ પડી ગયો તો ના નહિ.

બહાર કોઈ આવ્યું લાગે છે. વાતચીત સંભળાયા કરે છે, પણ અવાજ પરખાતો નથી. આ ઘડીએ કોણ આવ્યું હશે? ત્રિવેદી કે દેસાઈ તો આવે વખતે ના આવે. બેય જણ ઑફિસમાં હશે. ચા-પાણીની તૈયારી ચાલતી હશે ને પાંડુ ઊંચે હાથે કિટલીમાંથી ચાની ધાર કરતો હશે. એની એ અદા તો ભઈ ગજબની, આમ ઉપર હાથ જાય, ને કપ ભરાવા આવે તેમ તેમ નીચો આવતો જાય, ક્યાંય ખટકો કે ઝટકો નહિ, ને પાછું એક ટીપું યે નીચે ન પડે. છલોછલ ભરેલો કપ હોય તોયે રકાબીમાં ખાબોચિયું ના થાય. હાથની કમાલ, બીજું તો શું કહેવાય આમાં... ને આ ઍલ્યુમિનિયમનાં કિટલાં આપણાથી તો ઝલાય પણ નહિ. એનાં આંગળાં ખબર નહિ કેવાં, તે દાઝેય નહિ. શર્મા ચાનો કપ આવે ત્યાં સુધી ટાઈપ કર્યા કરે, એનાં નાચતાં થરકતાં આંગળાં જોઈ શાસ્ત્રી માસ્તર હાર્મોનિયમ વગાડતા તે યાદ આવી જાય. આંગળાં એવી મસ્ત મોજીલી ચાલમાં હોય કે બસ—

આ બહાર કોઈ સ્કૂટર અટક્યું તે તનસુખ જ આવ્યો લાગે છે. એને બેલાવીને બેસાડું અને બધી વાત કરું નિરાંતે... ના, તનસુખ નથી લાગતો. એ હોય તો જરા ડોકિયું તો કરી જ લે. છેક એવો નથી નગુણો. બાકી બીજાં બધાં તો ઠીકઠીક છે. દસ વાર બોલાવીએ તો એક વાર હોંકારો દે, અને વીસ વાર બોલાવીએ ત્યારે એક વાર આવે. પગનાં ઠેકાણાં નહિ, ને હાથ તો છેક કાઢી નાખવાના એટલે ઝીણી ઝીણી બાબતમાં યે કોઈને બોલાવવાનું થાય, કશું ખાનગી જેવું મળે નહિ... એનુ રડીને ય હવે ક્યાં જવાનું? પરમ દિવસે હાજત જેવું લાગ્યું, પણ કાંઈ પરિણામ ના આવ્યું તો શાન્તા બબડી. કે'કે ખાલી ખાલી ધક્કા ખવડાવી મહેનત કરાવ્યા કરો છો. હવે આને તે શું કહેવું? પછી બોલવાનો વિચાર જ માંડી વાળ્યો. નાહક જીવને પીડા.

એક આ માખીઓ બહુ પજવ્યા કરે. ટીનુ વળી બેઠી હોય તો ઉડાડ્યા કરે, એને ગમ્મત ને રમત જેવું લાગે એટલે બાકી પોતાના મોં પરથી માખ પણ ખસેડી ના શકે એવો માણસ વળી જીવીને ય શું...

વખત હઠ્ઠો થઈને બેસે છે તે ખસતો જ નથી. આખી દુનિયા દોડતી હોય એનો અણસાર આવ્યા કરે. આપણે કંઈ કરવાનું નહિ. સાંજ પડે એટલે હાશ થાય કે એક દિવસ ઓછો થયો, પણ પાછો તરત સણકો ઊઠે કે સવાર તો પડવાની જ, અને બીજો દહાડો યે આમ જ, કશા ફેરફાર વિના

જવાનો. ફેરફાર થાય તો એટલું કે કો'ક સાવ નવું જ માણસ ખબર કાઢવા આવ્યું હોય, કે કો'તો શાન્તા આખા ચોવીસ કલાકમાં કશું કડવું બોલી જ ના હોય...

બારણાં પાસે ખૂણે જાળું બંધાયું છે. ઝીણો અમથો કરોળિયો, સાવ કસ્તર જેવો, અહીંથી દેખાયા કરે છે. એ ય કંઈ જતો આવતો હોય એવું લાગતું નથી. શાંત એટલામાં જ ગરોળીઓની એક સરખી પંગત દેખાય છે. નાની મોટી નહિ, એક જ સાઈઝની એ વળી નવાઈની વાત છે. પરમ દિવસે ગણી 'તો અગિયાર હતી, કાલે બાર દેખાઈ. નાનો હતો ત્યારે એક વાર રસોડામાં મારી નાખેલી. બા બહુ વઢેલી. હાથ ખેંચીને ઓટલે બેસાડી દીધેલો, ખબરદાર અહીંથી ખસ્યો છે તો, હાથમાં દેવતા ચાંપી દઈશ. કોઈ જીવને મારવાથી કાંટા ફૂટશે હાથમાં, ભાન પડે છે એનું... પછી બાપુજીએ ઓરડામાં ગોંધેલો ને ખાવાનું આપવાની મનાઈ હતી. વાડામાં વિદ્યા આવેલી ને બારીમાંથી હાથ ખેંચીને હથેળીમાં મગફળીનું પડીકું પકડાવી દીધેલું, બીજું કંઈ મળ્યું નથી એટલે અત્યારે આટલું ખાઈ લે, કોઈને કહેતો નહિ...

મહિના પછી તો બાપાજીને બાંધવાનો વખત આવેલો. કાકા બોલેલા કે હસમુખને શીખવા દો, હવે કંઈ નાનો નથી એ, કાલ ઊઠીને કરવું પડે તો ગૂંચવાય નહિ. આમ આવ દીકરા, જો પેલી બાજુ જરા સરખી લપેટીને ખેંચ... ખભે લીધા'તા બાપાજીને તે હથેલી લાલ લાલ ને સાવ આળી થઈ ગયેલી. ગરમી બહુ હતી ને તે દિવસે, ને પાછું સ્મશાન કેટલું દૂર... પહેલી વાર જવાનું થયેલું એટલે રસ્તો લાંબો લાંબો ખેંચાતો હોય એવું લાગેલું.

શાન્તાના હાથ અત્યારે બહુ કઠણ થઈ ગયા છે. કામ કરી કરીને સ્તો, બાકી પરણી ત્યારે એકદમ કૂણાં કૂણાં ને વરસાદમાં પલળેલા ઘાસ જેવા મુલાયમ, ઠંડા યે ખરા. પહેલી વાર હાથ પકડ્યો ત્યારે થયું કે આ તો શું કામ કરી શકવાની હતી, ભારે સુંવાળી લાગે છે. એમ તો વિદ્યાના હાથે ય ક્યાં ઓછા સુંવાળા હતા ? એની હથેલીમાં એનું જ નામ લખવાની મઝા આવતી હતી. નાનાં હઈએ ત્યારે એવું એવું ગાંડુઘેલું તો થયા જ કરે. સાવ થાકી હારીને એ કહેવા આવેલી કે ઘરમાં કોઈ માનતું નથી ને આણંદ વિવાહ કરવાની તૈયારીમાં છે બધાં ત્યારે એને ચોખ્ખું જ કહેલું કે ચાલ ભાગી નીકળીએ. આ દેખાય બસ-સ્ટેન્ડ, કોઈ પણ બસમાં બેસી જઈએ ને કશી ખબર પડે તે પહેલાં પરણી જઈએ. પૈસા યે હતા થોડા ગજવામાં, ને એ ય કેવી ઝટ દઈને તૈયાર થઈ ગયેલી. પેલો બોલ્યો કે પાંચ નંબર પરથી ઉદેપુરની બસ ઉપડવાની તૈયારીમાં છે, ને વિદ્યાનો હાથ આમ ઝપ દઈને જકડી લીધેલો

અને દોડયાં'તા બે ય જણ... સાવ ભાન ભૂલીને દોટ મૂકેલી, પણ વિદ્યાનો પરસેવે લીસ્સો લીસ્સો થયેલો હાથ ખબર નહિ કેમ કરતાં સરકી ગયો, ને તે સાથે જ એ અધવચ્ચે ઊભી રહી થઈ. બસ, ઊભી રહી તે રહી, ડરપોક પેઠે રડવા બેઠી કે આવું નથી કરવું, ને બા શું બોલશે ને બાપાજીને કેવું થશે ને ભાઈ ને આ ને તે—

ગઈ વાત. પછી તો વિદ્યાયે ગઈ તે ગઈ. પરદેશ જતી રહી પરણ્યા પછી તો યે તે દિવસે પકડેલો હાથ હાથમાં જ રહી ગયો એવું લાગ્યા કરેલું દિવસો સુધી. એવો તો ચપસીને પકડેલો કે છૂટે નહિ કદી એવું થયેલું, ને છૂટી ગયો તો છેક જ છૂટી ગયો... શાન્તાનો હાથ ઝાલ્યો ત્યારે ય વિદ્યાનો હાથ...

હમણાં એકાદ બપોરે એવું થયેલું કે આ બધી હાથની મોકાણની વાતો કરતાં કરતાં શાન્તાની આંખમાં આંસુ આવી ગયાં. એવું લાગ્યું કે અબઘડી રડતી રડતી ખોળામાં પડતું મૂકશે, ને જો એમ થાય તો આવા આવા યે હાથ ગમે તેમ કરીને એને માથે મૂકીશ, કહીશ કે રડીશ નહિ, હાથ જરા ખોટકાઈ પડ્યા તો શું વ્હાણ ડૂબી ગયાં છે આપણાં... હજી તો બેઠાં બેઠાં ઘણું થઈ શકે એવી તાકાત છે. ધંધામાં છોકરાને પાવરધા કરી દઈશું, પછી ફિકર શી છે આપણને... જીવ ન બાળીશ. નકામી. આપણા હાથ આપણાં છોકરાં. પછી શાન્તાએ તો માથું ખોળામાં મૂક્યું જ નહિ, અને વેગળેથી જ જતી રહી, એના નસીબને ગાળો દેતી દેતી. અહીં હાથ નથી ચાલવાના એનું એને કંઈ નહિ, પણ એના નસીબને ઘસરકા પડ્યા એટલું જ દુઃખ. જરા હાથ લગાડીએ તો દેવતા ચંપાયા હોય એમ ખસી જાય, જીવડું હોય એમ હાથ છટકારી કાઢે ને સલાહ આપતી જાય કે હવે માળા કરવાના આદત પાડો. આ દેહનો ઉપયોગ આવો ને આવો જ કરવાનો હોય તો ધૂળ પડી માણસના અવતારમાં...

હાથ ચારસા પર ગોઠવાયા હતા, શરીર પર ગોઠવેલી લાકડીઓ જેવા. એના પર ક્યારેક એકાદ માખ હળવેથી ઊતરી પડતી હતી, પછી ગોઠતું ન હોય એમ જરી વારે પાછી ઊડાઊડ કરવા મંડી પડતી. માખ જાતે જ જતી રહે. એના જેવું બીજું સુખ એકે ય નહિ, બેસી રહે તો કનડે ને એને ઉડાડી તો શકાય નહિ, કારણ કે હાથ તો—

અજિત ઠાકોર

સાંપ્રત વિવેચનની વિધાતક ભૂમિકા

પૂર્વભૂમિકા :

શ્રી સુરેશ જોષીએ આપણી કુણ્ઠિત અને એકાંગી કાવ્યવિચારણામાં પાશ્ચાત્ય કાવ્યશાસ્ત્રની વિવિધ વિભાવનાઓ તથા અભિગમોનો સાઘાત સાભિનિવેશ પ્રવેશ કરાવ્યો. સમયની પણ એ જ માંગ હતી. એનાથી આપણા કાવ્યચિંતનના બંધિયાર જળમાં પ્રક્ષોભ જન્મ્યો. કેટલીક કુણ્ડાઓ તૂટી. નવાં પરિમાણો પ્રકટ્યાં. બારી ખૂલતા જ જાણે તાજી હવાની લ્હેરખી દોડી ગઈ. એ વખતે આ બધું જરૂરી હતું.

—પણ પછી સ્ટ્રેસ બદલાવો જોઈતો હતો. પોતીકા કાવ્યશાસ્ત્ર માટે મથામણ શરૂ થવી જોઈતી હતી. પણ આઠમા-નવમા દશકમાં પૂર્વ અને પશ્ચિમની કાવ્યચિંતન પરંપરાઓની આપણા સંદર્ભે સાધકતા-બાધકતા (હેયોપાદેયતા) અને તેના અન્વય થકી ગુજરાતી સર્જકતાને પરખવા-પ્રમાણવા માટે નવા-નોખાં-પોતીકા કાવ્યચિંતનના આવિષ્કાર અર્થે કશી જ મથામણ ન થઈ. સ્ટ્રેસ ન બદલાયો. ઊલટું પશ્ચિમની વિભાવનાઓ-આંદોલનો પૂરી સમજ અને

ઉચિત ભૂમિકા રચ્યા વિના આપણે ત્યાં ઠલવાતા ગયા. ઉચિત ભૂમિકા અને વિનિયોગ વિના આવી પડેલી અનુવાદાત્મક પાશ્ચાત્ય વિભાવનાઓથી વિવેચન મેદસ્વી બનતું ગયું. સ્વકીય વિચારનો એકાદ તિખારો પણ દુર્લભ બન્યો.

—પણ વિવેચનની આ ગતિવિધિથી વિપરીત, છેક ૭૦ની આસપાસથી આપણો સર્જક તો પશ્ચિમદત્ત આધુનિક સંવિત્તિના કળા–આભાસી કૃતકતાઓથી નિર્ભ્રાન્ત બની આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક પરિષ્કરણો સિદ્ધ કરવા મથી રહ્યો હતો.

—એ જ વખતે વિવેચન તો આગળ કહ્યું તેમ કશી ય ભૂમિકા રચ્યા વિના પશ્ચિમની અવનવી વિભાવનાઓ, વલણો અને આંદોલનોની અધકચરી સમજ ઠાલવતું હતું. પૂર્વ-પશ્ચિમના કાવ્યચિંતનના અન્વય તથા ગુજરાતી સાહિત્યની પરંપરાના અભિજ્ઞાન વડે પોતીકું કાવ્યશાસ્ત્ર રચવાની અભિજ્ઞતાનો તો અણસાર સુધ્ધાં મળતો ન હતો/નથી.

—પરિણામે વિવેચન સર્જન સાથેની પ્રાણપ્રદ સંગતિ ગુમાવી બેઠું. આપણા સમયની આ સૌથી ભયાનક દુર્ઘટના હતી.

—જો કે આ આખી પ્રક્રિયા દરમ્યાન આપણા કાવ્યચિંતનને કશો જ લાભ નથી થયો કે કેવળ ગેરલાભ જ થયો છે, એવું તો નથી જ. આ સમય ગાળામાં ઘણાં નવા, અવનવા વિચારો, વલણો અને અભિગમો પ્રવેશ્યાં, અથડાયાં, વેરાયાં, ઊહાપોહથી બૌદ્ધિકોમાં ગતિશીલતા આવી. કૃતિની સંરચના અને ભાવબોધની અભિજ્ઞતા, ભલે ધૂમિલરૂપે તો ધૂમિલરૂપે, પણ આવિષ્કૃત તો થઈ જ.

—છતાં આપણા પોતીકા કાવ્યશાસ્ત્ર માટે જે ભોંય રચાવી જોઈતી હતી, તે ન રચાઈ. વળી સર્જન સાથેની સંગતિ તૂટતાં વિવેચનની સાર્થકતાનો આધાર ખસવા લાગ્યો. વિવેચન માટે આત્મનિરીક્ષણની ઘડી હતી. પણ એને બદલે આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કારો તરફ તુચ્છકારની વૃત્તિ વકરવા લાગી.

અહીં મેં પાંચ-સાત વિવેચકધૂરિણોની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિના મુખ્યત્વે સર્જનાત્મકતાને રુંધતા મુખ્ય તત્ત્વોને જ લક્ષ્ય કર્યાં છે. કેમકે ગુજરાતી વિવેચનની આબોહવા રચવામાં, વિવેચનાત્મક અભિપ્રાય ઘડવામાં અને વિવેચનના વલણો માપદંડો ઊભા કરવામાં આ વિવેચકોનો જ અવાજ નિર્ણાયક રહ્યો છે. એમની કેટલીક સ્પૃહણીય ઉપલબ્ધિઓ પણ હતી. પણ એ વિશે ફરી ક્યારેક. આજે તો એમના સર્જનાત્મકતાને વિઘાતક એવા કેટલાંક વલણોને જ ફોકસ કરવા છે. કેમકે એ ગુજરાતી સાહિત્યની 'આજની' અનિવાર્યતા છે.

પંચપ્રમાણ :

1. છઠ્ઠા-સાતમા દાયકામાં પશ્ચિમમાંથી આધુનિક સંવેદના અને જીવન-મૂલ્યોનું મોટું વાવાઝોડું આવ્યું. એમાં ઉદ્રેક હતો. પણ એ તર્ક, વિતર્ક અને વિચારમાં જ કુણ્ઠિત રહ્યું. પરિણામે કુતર્ક, આભાસી, સંદિગ્ધ, દુરર્થ અને ઉદ્રેકથી પોચી પડી ગયેલી કૃતિઓનો જુવાળ આવ્યો. આપણા વિવેચને પણ શુદ્ધ કળા અને રૂપરચનાવાદની વિભાવનાઓ એડોપ્ટ કરી. પણ એણે શુદ્ધ કળા અને રૂપરચનાવાદની બાંગ પોકારતા પોકારતા પોંખ્યાં તો આધુનિક સંવેદના અને જીવનમૂલ્યોને જ. એ જ છળ એણે આઠમા–નવમા દશકમાં પણ ચાલુ રાખ્યું. અને પશ્ચિમપ્રેરિત આધુનિક સંવેદના અને જીવનમૂલ્યોને જ તે ખોળતું, ખંખોળતું, ઉપસાવતું અને પુરસ્કારતું રહ્યું. વિવેચનનું આ પહેલું છળ.

2. પરંતુ આઠમા-નવમા દશકમાં છઠ્ઠા-સાતમા દાયકાની બૌદ્ધિકતાના સ્તરે ગંઠાઈ ગયેલી પશ્ચિમપ્રેરિત આધુનિક ચેતના સામેની મેચ્યોર પ્રતિક્રિયારૂપે આધુનિક ગુજરાતી ચેતના આવિષ્કૃત થઈ. આથી દેખીતી રીતે જ વિવેચન કાળગ્રસ્ત અને બોરોડ-ઉછીના પાછીના વૃત્તિ, વલણ અને માપદંડોથી આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કારોને પરખવા, પામવા અને પ્રમાણવામાં નિષ્ફળ ગયું. જાણવા છતાં એણે આત્મનિરીક્ષણ ન કર્યું. વિવેચનની આ પહેલી દિલચોરી.

3. વિવેચને તોરમાં આવી જઈને પોતાની મર્યાદા-કુણ્ઠા ન સ્વીકારી. બલ્કે આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાને પ્રમાણવાની પોતાની અશક્તિને સાંપ્રત સાહિત્યની અશક્તિરૂપે જાહેર કરી. આજે પણ (૧૯૯૦માં પણ) વિવેચન પશ્ચિમના વાદ, આંદોલન, વિભાવના, પરિભાષા, વલણ, અભિગમ અને પદ્ધતિ-રૂપ મોડેલ્સ આઠમા-નવમા દશકમાં પ્રકટેલા આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કરણો પર ફીટ કરવા મચી પડયું છે. એક જુદી જ સંસ્કૃતિમાં, જીવનપ્રણાલીમાં, અધ્યાત્મમાં, સમાજમાં, ધાર્મિક પરંપરામાં ઉદ્ભૂત સર્જક-ચેતનાને ઓળખવા, પરખવા ને પ્રમાણવા રચાયેલા એસ્થેટીક્સને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્ય રચ્યા વિના આધુનિક ગુજરાતી ચેતના પર લાદી દેવું કેટલું યોગ્ય છે, તે સહૃદયોએ વિચારવાનું છે. આથી—

(૧) એ આઠમા દશકમાં પ્રકટેલા આ નૂતન આંદોલનની ભૂમિકા તથા તેના સ્વરૂપને સમજી શકતું નહીં, બલ્કે સમજવા માંગતું નથી. વિવેચનની આ બીજી દિલચોરી.

(૨) એ જ કારણે એને તુચ્છકારવાનું, એનું અવમૂલન કરવાનું અને એને

ડીકેડન્ટ જાહેર કરી રદબાતલ કરવાનું ઝનૂન એ પ્રકટાવતું રહ્યું છે.

(૩) એ જ કારણે એ આઠમા-નવમા દશકના સંકોચશીલ, પરિપૂર્ણતા માટે મથતા રહેલા, કૃતિપરીક્ષણમાં નિર્મમ અને પોતાની સજ્જતા વિશે સતત અસંતુષ્ટ રહેતા સર્જક તરફ બીગબ્રધર–મોટાભા બનો જાતભાતની સલાશિખામણો આપવા માંડી. આ બીજું છળ હતું. દા. ત.—

સર્જકે શું કરવું ને શું ન કરવું, કઈ દિશામાં જવું ને કઈ દિશામાં ન જોવું, સર્જકમાં કઈ કુણ્ઠા હતી–કઈ છે ને કઈ આવશે. પશ્ચિમમાં શું શું છે ને આપણે ત્યાં શું શું નથી, ત્યાં કેવું કેવું ચાલે છે ને આપણે ત્યાં કેવું કેવું ચાલવું જોઈએ.

પશ્ચિમના સાહિત્ય અને સાહિત્યશાસ્ત્રના આસ્વાદન-અધ્યયનથી સમજ વિશદ બનવી જોઈએ, વિકસવી જોઈએ. એની સાથે તુલના કરતા કરતા આપણા સાહિત્યને ઓળખવાની, એના આગવા પોતીકા મરોડ પરખવાની શક્તિ આવવી જોઈતી હતી. પણ એને સ્થાને પશ્ચિમના ઑબ્સેશન—વળગણનું એક મોજું છેલ્લા બે દાયકાના વિવેચન પર ફરી વળેલું દેખાય છે.

(૪) કૃતિને પોતાની વ્યાસપીઠરૂપે વાપરવાની વિવેચનને આદત પડી ગઈ. એણે એને સર્જક પર ચાર્જશીટ મૂકવાનું સાધન બનાવી. પોતાની સજ્જતાની ઊણપ છુપાવવા કૃતિ પર શિરજોરી કરી. નોંધારું સંપાદન કરીને આખા દાયકાની કવિતાને નોંધારી જાહેર કરી. વિવેચનનું આ ત્રીજું છળ હતું.

(૫) વિવેચને આઠમા-નવમા દશકમાં પ્રકટેલી આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાને છઠ્ઠા-સાતમા દાયકાની પશ્ચિમદત્ત આધુનિક ચેતનાના મંદપ્રાણ કે સ્થગિત અને હ્રસ્વીભૂત કે પૂચ્છભૂત સ્વરૂપ જેવા લેબલ લગાડ્યા. એ એનું ચોથું છળ હતું.

(૬) પોતાની વિભાવનાઓ અને ટૂલ્સ આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કારોને ઓળખવા પારખવામાં કામ ન લાગ્યા ત્યારે નવી વિભાવના અને માનદંડો નીપજાવવાનું કૌવત દેખાડવાને બદલે છઠ્ઠા-સાતમા દાયકાના એ જ ખરચાઈ ચૂકેલા જૂના જોગીઓની બૌદ્ધિક આયાસ અને ચાલાકી ભરી, ભાષાના લાબરા-લવારા કે ચબરાકીભર્યા ચાકચીકચવાળી કૃતક રચનાઓને 'કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માંગતો શબ્દને અનુભવાવવા માંગે છે—' જેવા સિંદુરલેપડા કરી મોડેલ્સરૂપે ને મૂલ્યરૂપે સ્થાપવાની કોશિશો કરી. એ એનું પાંચમું છળ હતું.

(૭) વિવેચન કૃતિબાહ્ય વિભાવનાઓ અને સ્વપુરસ્કૃત વાદ, સિદ્ધાંત અને અને પદ્ધતિઓ લઈને કૃતિમાં ઘૂસવા લાગ્યું, અને કૃતિ વિશે છાપગ્રાહી અભિપ્રાયો ફેંકવા ફટકારવા લાગ્યું. પોતાની કવિતારાણી પાસે જતાં પહેલાં

ભાવકને પગરખાં બહાર કાઢવા આદેશ આપતો વિવેચક પોતે અન્યની કૃતિઓ પાસે બીજાના માગીલીખી આણેલા જર્મન જૂતા પહેરી દમામભેર જવા લાગ્યો. એ વિવેચનનું છઠ્ઠું છળ હતું.

(૮) પોતાની અને પોતીકાઓની અકવિતાને પશ્ચિમની આછી, અધૂરી વિભાવનાઓથી ગાર્ડેડ કરવાની વૃત્તિ પ્રબળ બનવા લાગી. શ્રી ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાનો 'બ્લેક ફોરેસ્ટ' કાવ્યસંગ્રહ અને એની પ્રસ્તાવના એનું તાજું જ ઉદાહરણ છે. આમ વિવેચનનો પોતાની કૃતિઓને રક્ષાબંધન કરવાના સાધનરૂપે ઉપયોગ એનું સાતમું છળ હતું.

4. આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાને પ્રકટાવતી કૃતિઓની સંવેદનાને પરખવા પ્રમાણવા ભારતીય જીવનપ્રણાલી, જીવનદર્શન, સંસ્કૃતિ, કળાઓ, અધ્યાત્મ, સમાજસંરચના, સંતપરંપરા અને બોલાશની જે સમજ અને જાણકારી અપેક્ષિત હતી, તે વિવેચનમાં ન હતી. એ માત્ર શહેરીકરણ અને ઔદ્યોગિકરણથી ઉમેરાયેલા નાનકડા સંવેદનને 'કણ' સમજીને ખોતરતો ઉપસાવતો રહ્યો. પણ શહેરીકરણ સંદર્ભે ગુજરાતી ચેતનામાં કેવાં કેવાં મરોડ઼ો પ્રકટ્યાં, એની આખી ભાત કેવીક સૂક્ષ્મ રીતે બદલાઈ એની એને ગતાગમ ન પડી.

5. વિવેચને નવી વિભાવનાઓ, વાદો, વલણો, આંદોલનો અને પરિભાષાઓ આપણા કાવ્યચિંતનની પરંપરામાં ઇન્જેક્ટ કર્યાં. પણ એ માટે અનિવાર્ય એવી જે તે સાહિત્ય અને સાહિત્યશાસ્ત્રની પરંપરા સમજ, વિભાવના વિશદતા અને આપણા સાહિત્ય તથા સાહિત્યશાસ્ત્ર સાથેના તેના અનુબંધની રચના થઈ શકી નહીં. પરિણામે સાહિત્યચિંતનમાં પરિમાણ ઉમેરાવાને અને સમજ વિકસવાને બદલે વિવિધ વાદો વિભાવનાઓ અને પરિભાષાઓની સેળભેળ થઈ ગઈ. અને અરાજકતા ઊભી થઈ.

પૂર્વ અને પશ્ચિમ મૂળભૂત રીતે જુદા પડે છે. તેથી પશ્ચિમમાં જે સંદર્ભમાં એક વિચાર પ્રકટ્યો હોય તેનું રેલેવન્સ રચ્યા વિના જો લઈ આવવામાં આવે તો તે મીસઇન્ટરપ્રીટ થાય ને સાથે સાથે મીસફીટ થાય. એટલે એ માટે માત્ર ઉત્સાહ નહીં વિવેક પણ જરૂરી છે.

: નિષ્કર્ષસૂત્ર :

આથી મારી દૃઢ પ્રતીતિ છે કે સાંપ્રત વિવેચન એના વિપથગામી વલણોને કારણે સર્જન સાથેની સંગતિ તોડી બેઠું છે. તેથી એ અપ્રસ્તુત જ નહીં અવરોધક અરે વિઘાતક બની ચૂક્યું છે.

ગ્રંથસમીક્ષા

('જણસ, – બાબુભાઈ છાડવા, ૧૯૮૮, પ્રકાશક ગીતા નાયક, ૧૨એ, ચેતન, રાજાવાડી ઘાટકોપર-પૂર્વ, મુંબઈ–૪૦૦૦૭૭, પૃ. ૧૨૦ મૂલ્ય રૂ ૨૫)

કલાકાર મિત્રોથી, દેશવિદેશની ફિલ્મોથી સદા ઉષ્મા આંજીને હસતા રહેતા બાબુભાઈ છાડવા ટૂંકી વાર્તાની દિશામાં ધીમે પગલે આગળ ગતિ કરી રહ્યા હતા અને અકાળ અવસાને તેમની એ સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિનો અંત આણી દીધો. તેમની આ પ્રવૃત્તિનો આછોપાતળો ખ્યાલ આપવાના આશયથી નાયક દંપતીએ તેમની સોળેક જેટલી રચનાઓનું સંપાદન કર્યું છે; સાથે સાથે ભૂપેન ખખ્ખર, મધુ રાયે લેખકના છલક છલક થતા રહેતા વ્યક્તિત્વનો પરિચય પણ ખૂબ જ ઉષ્માથી કરાવ્યો છે.

આ વાર્તાઓ કોઈ એક જ ઢાંચાને કે શૈલીને અનુસરતી નથી. કેટલીક વાર્તાઓનો ઢાંચો સાવ પરંપરાગત છે તો કેટલીક વાર્તાઓમાં અતિવાસ્તવવાદી, કપોળકલ્પિત લઢણોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં આલેખાયેલા પ્રતિભાવો પરથી એટલું જાણવા મળે છે કે તેઓ એકલવાયાપણાની લાગણી સતત અનુભવતા હતા. આને તેઓ ટૂંકી વાર્તામાં કઈ રીતે રૂપાંતરિત કરે છે એ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો છે.

શરૂઆતની કેટલીક વાર્તાઓ પરંપરાગત ઢાંચામાં આપણા પોતીકા સંદર્ભોમાં

આ એકલવાયાપણાની લાગણી આલેખવા મથે છે. દા. ત. 'અનામિકા', 'ડાયરીનાં પાનાં', 'ડાયરીનું એક પાનું' આ ત્રણે વાર્તાના વિષયવસ્તુ સરખા છે, કથનકેન્દ્ર બદલાય છે. 'અનામિકા'માં પિતાના મૃત્યુ પછી નાયિકા ભાવુક બનીને શૈશવથી માંડીને યુવાવસ્થા સુધી પોતાનાં સંસ્મરણો વાગોળે છે. તેના પિતા કલારસિક અને માતા સાવસામાન્ય, પરિણામે તેના પિતા કોઈ અન્ય સ્ત્રી સાથે સંબંધો બાંધી બેસે છે. આમ આ વસ્તુ સાવ ચીલાચાલુ. નાયિકા પિતાના મૃત્યુ પછી તેના પિતાની પ્રિયતમાને શોધવા માગે છે. જો લેખકે ધાર્યું હોત તો ત્રણ સ્ત્રીઓની આંખે આ પુરુષના વ્યક્તિત્વનું આલેખન થાત અથવા નાયિકાને કોઈ સંકુલ અભિજ્ઞાન થઈ શક્યું હોત. જ્યારે બીજી બે વાર્તાઓ પિતાના કેન્દ્રથી આલેખાઈ છે. આમાં પહેલી વાર્તાનું પુનરાવર્તન બીજીમાં છે. દીકરીઓને વળાવ્યા પછી, દીકરાને અમેરિકા મોકલ્યા પછી ખાલીપો અનુભવતા માનવીની વેદના નિરૂપવા તરફ લેખકનું ધ્યાન છે: એક રીતે અસ્તિત્વવાદી સંદર્ભોને બદલે આ સંદર્ભો વધુ ઇચ્છનીય. પણ આ વાર્તાઓમાં વધુ ઊંડાણ પ્રગટી શક્યું નથી. 'મારા તેજલમા' તો ગુજરાતી સાહિત્યમાં લખાયેલાં કડીબંધ રેખાચિત્રોમાંનું એક છે. તો 'મૂરતિયો' જેવી વાર્તા તો પ્રિયતમ સાથે ભાગી જવા માગતી નાયિકા અવસર ચૂકી જાય છે અને પાંચ વરસ પછી કુટુંબીજનોના દબાવ હેઠળ તે કોઈ મૂરતિયો પસંદ કરવા તૈયાર થાય છે એવી 'અખંડ આનંદ' છાપ ધરાવે છે. કોઈ વાર્તામાં પરંપરાગત અને આધુનિક શૈલીનું સંમિશ્રણ છે. દા. ત. 'ઓછાયો'. લખધીર જેલ તોડીને ભાગી આવ્યો છે એ સમાચારથી ગભરાઈ જઈને એનો દીકરો ભારમલ નાસભાગ શરૂ કરે છે. આ વાર્તા પૂરેપૂરી વાસ્તવવાદી છે. પણ એવી વાર્તા લેખક પાસે જે પ્રકારની અપેક્ષા રાખે તે પછી સંતોષવી જોઈએ. ભારમલના રઝળપાટનું, પિતાપુત્ર વચ્ચેના વેરનું કોઈ કારણ જાણવા મળતું નથી. નાયક ભાગતો ભાગતો એક સુરક્ષિત સ્થાને આવીને ઊંઘી જાય છે અને તેને ફરી કોઈ જગાડે છે. લેખકનો ધ્વનિ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે.

શરૂઆતની આ વાર્તાઓ પછી તેમની વાર્તાઓ જુદી દિશામાં ગતિ કરે છે. આ નવા પ્રવાહનો ખ્યાલ આપતી વાર્તાઓ છે 'છુટકારો', 'જણસ', 'વેરવૃક્ષ'. આ ત્રણે વાર્તાઓ અતિવાસ્તવવાદી, કપોલકલ્પિત તત્ત્વોનો ઉપયોગ કરે છે. એ વાર્તાઓ વાચ્યાર્થ સ્તરે અસ્વીકાર્ય બનતી હોઈ તેમને અન્યોક્તિ કે રૂપક તરીકે સ્વીકારવાની ફરજ પડે છે. 'છુટકારો' વાર્તાનો આરંભ વાસ્તવવાદી વર્ણનથી થાય છે ખરો પણ તે જુદા પ્રકારની છે એનો ખ્યાલ તરત જ 'એના એક એક સિસકારે એના વાળમાં ઈયળો ફરી વળતી હતી' જેવી ઉક્તિથી આવી જશે અને પછી તો વાર્તાકાર સાવ જુદા જ વાતાવરણમાં આપણને લઈ

જાય છે – 'માના શરીર પર એકેય વસ્ત્રનું આવરણ ન હતું. ગરદનની નીચે પીઠ પર એક કાળું લાખું પીગળી રહેલા ગોળની જેમ ચમકી રહ્યું હતું. લાખા-માંથી લાલ કીડીઓની હાર ઝપાટાબંધ સરતી બહાર પડતી હતી'.

વાર્તાનો નાયક રાજુ મા પાસેથી સાંભળેલી છાની વાતને રૂમાલમાં વીંટીને જેની 'નાભિમાંથી સાપોલિયા વિયાતાં રહેતાં' હતાં એ લખુ વાણિયાની છોડી પાસે જઈને તેનો ડોક મરડી નાખે છે. એના શબને રૂમાલમાં વીંટીને બહાર આવે છે. પછી તો વાણિયાની મેડીને લાગતી આગ, છોડીને અગ્નિસંસ્કાર જેવી ઘટનાઓને અંતે નાયકનું મૃત્યુ – અર્થાત્ તેનો છુટકારો. લેખકમાં વાતાવરણ જમાવવાની આવડત છે, તાજગીભર્યાં વર્ણન છે અને છતાં મહત્ત્વનું કશુંક ખૂટે છે એવું લાગ્યા કરે છે. અતિવાસ્તવવાદનું પણ કાવ્યશાસ્ત્ર તો ઊપજવું જોઈએ. આની સરખામણીમાં બીજી વાર્તા 'જણસ' વધુ સંતોષજનક છે, આ આ વાર્તાનો નાયક કોઈનું સંપેતરું પરોપકાર વૃત્તિથી ગુદ્દરમલ નામના કબાડીને ત્યાં પહોંચાડવા જાય છે પણ એ આખી દુકાન જ અદશ્ય થઈ ગયેલી જુએ છે. કદાચ ભળતા સ્ટેશને આવ્યો હશે એવી બીજાની સલાહ માનીને બીજે સ્થળે જાય છે તો ત્યાં પણ દુકાનો અદશ્ય થયેલી જુએ છે અને છેવટે જ્યારે મળે છે ત્યારે એ નામને બદલે બીજું જ કોઈ નામ નીકળે છે અને તેની જેમ બીજા અનેક લોકો આવા જંતર – સંપેતરાં સોંપવા આવ્યા હતા તેમની લાઈનમાં તે ઊભો રહી જાય છે. મધુ રાયની વાર્તાસૃષ્ટિનો પાસ આ વાર્તાને બેઠો છે. અહીં અન્યોક્તિ દ્વારા કથયિતવ્યની પણ સ્પષ્ટતા થાય છે. 'વંશવૃક્ષ' એક ફેન્ટસી છે. વાર્તાનો નાયક આખી જિંદગી ભાર લઈ લઈને ફરે છે અને હવે શરીર સાથે અભિન્ન બની ગયેલા ભારમાંથી મુક્તિ કોઈ સારી વ્યક્તિ સ્વેચ્છાએ એ ભાર ઉપાડી લે તો જ સાંપડે તેમ છે – પણ એ ભાર લેવા કોઈ તૈયાર થતું નથી – છેવટે એક ભૂત એ ભાર લેવા તૈયાર થાય છે કારણ કે તે ઝાડ પર લટકી લટકીને ત્રાસી ગયું છે. પણ જેવો ભાર ઊતરે છે તેવો જ એ નાયક ભૂતની જેમ ઝાડની ડાળે લટકી પડે છે. અહીં પણ વાર્તાનો ધ્વનિ મુખરિત બનીને પ્રગટી ઊઠયો છે.

આ પ્રકારની વાર્તાઓ ભલે બીજી કોઈની અસર ઝીલીને બનતી હોય પણ એ દિશામાં આગળ વધી શકાયું હોત તો પાછળથી સ્વકીય મુદ્રા આપોઆપ ઊપસી આવત. પણ આ સ્વકીય મુદ્રા પ્રગટવાની ઘડી તેમના અવસાને અશકય બનાવી દીધી. 'માણસ નામે એક શોધ' સૂત્રાત્મક, નાના પ્રસંગોવાળી છે, 'પરસ તેજે' જેવી વાર્તા નિબંધાત્મક છે. 'શહાના' જેવી વાર્તામાં પૂર્વાર્ધ-ઉત્તરાર્ધ

વચ્ચે કોઈ મેળ ખાતો નથી. બાપુ અને અમૃતા પ્રીતમ અને નાતાલનું 'દિલ્હી' તો દસ્તાવેજી ઘટના છે—જેમાં વિવેચનાત્મક દૃષ્ટિકોણ પણ છતો થાય છે. બાબુભાઈ છાડવાએ પોતાની હયાતીમાં આ વાર્તાઓ પ્રકટ કરી હોત તો વધુ આકરી શિસ્તથી વાર્તાઓ સંપાદિત થાત. ભરત નાયકે આ મરણોત્તર પ્રકાશનમાં ઝાઝી કાપકૂપ કરી નથી, વાચકો સમક્ષ મોટા ભાગની કૃતિઓ ધરી દેવાનું તેમનું વલણ સમજાય એવું છે. ધંધાદારી પ્રકાશકો આવી કામગીરી કરતા જ નથી એવા વાતાવરણમાં આવો સંગ્રહ પ્રગટ કરવાનું સાહસ પણ અભિનંદનપાત્ર છે.

(૧૭-૪-૯૦) —શિરીષ પંચાલ

એતદ્ પરિવાર માટે

સંપાદન અને વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર હવે પછી આ સરનામે કરવો.

ચંદ્રિકા—શિરીષ પંચાલ

૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી, ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે,

જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા—૩૯૦૦૧૫

—અને છેલ્લે

સાહિત્યિક સંશોધનનાં કેટલાંક ક્ષેત્ર આપણે ત્યાં ઉપેક્ષિત રહ્યાં છે. એને કારણે ઘણી વખત સાહિત્યિક સંશોધન વિવેચનનો કે મધ્યકાલીન કૃતિ સંપાદનનો પર્યાય બની જાય છે. આવું એક સંશોધન સાહિત્યનાં સામયિકોને લગતું છે. વર્ષો પહેલાં 'ટ્રાયકવાર્ટરલી'એ લિટલ મેગેઝીન વિશે એક ચિરસ્મરણીય વિશેષાંક બહાર પાડ્યો હતો. તેમાં યુ. એસ. એ.માંથી પ્રગટ થયેલાં આવાં લિટલ મેગેઝીનના ખરીતાઓ, સંપાદન પદ્ધતિ, અર્પણ, વ્યવસ્થાતંત્ર વિશે ખૂબ જ વિદ્વત્તાપૂર્ણ લેખો પ્રગટ થયા હતા. અમેરિકા–યુરોપની પરિસ્થિતિ સાથે આપણી પરિસ્થિતિની સરખામણી ન થઈ શકે, તેમ છતાં એક હકીકત યાદ રાખવી જોઈએ કે ત્યાં ત્રણ હજાર નકલો બહાર પાડતાં સામયિકોને પણ લિટલ મેગેઝીન તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. ગુજરાતી ભાષામાં 'પરબ'નો ફેલાવો પણ ત્રણ હજાર જેટલો નહીં હોય. એક જાગૃત પ્રજા તરીકે આપણે બહુ ઊણા પુરવાર થયા છે કારણ કે સામયિકને ટકાવી રાખવા માટે આપણે ખૂબ જ ઉદ્યમ કરવો પડે છે. તાજેતરમાં જ 'ગદ્યપર્વ'ને માટે ભારતભરના ચિત્રકારોએ પોતાનાં ચિત્રો આપીને એને સહાયભૂત થવા માટે જે ઉષ્મા દાખવી એ આવકારપાત્ર હોવા છતાં મૂળ પ્રશ્ન તો એવો ને એવો અનુત્તરિત

રહે જ છે કે ગુજરાતી ભાષામાં કેમ અવારનવાર આવી કટોકટી ઊભી થાય છે? કેટલાક સામયિક સાથે સંપાદકીય વ્યક્તિત્વ અનિવાર્યપણે સંકળાયેલું હોય છે, એટલે એવી વ્યક્તિ જ્યારે સામયિક આટોપી લે અથવા એનું અવસાન થાય ત્યારે એ સામયિકને હસતા મોઢે વિદાય જ આપવાની હોય. 'કુમાર', 'સંસ્કૃતિ' જેવાં સામયિકો ફરી ચાલુ ન જ થઈ શકે. પણ કેટલાંક સામયિકની અનિવાર્યતા કોઈ પણ જમાને રહેવાની દા. ત. 'ગ્રંથ' એને બહુ જ સહેલાઈથી ટકાવી શકાયું હોત પણ ન ટકાવી શકયા. સાહિત્યનાં ઉચ્ચ ધોરણો જાળવીને પ્રગટ થતાં સામયિકોને કોઈ પણ આશ્રય વિના ટકી રહેવું બહુ મુશ્કેલ હોય છે એ વાત સાચી, પણ 'ગ્રંથ' વિવેચનનું સામયિક ન હતું, એક રીતે કહીએ તો માહિતીપૂરક પણ બની રહેતું હતું, આનો અર્થ એવો નહીં કે એ સામયિકની સમીક્ષાઓ સામાન્ય કક્ષાની હતી. પ્રમોદકુમાર પટેલ, જયંત કોઠારી, રાધેશ્યામ શર્મા વગેરે મિત્રોની સમીક્ષાઓ સાહિત્યવિવેચનનાં ઉત્તમ ધોરણો પૂરાં પાડતી રહી હતી. આજે 'ગ્રંથ'ની અનુપસ્થિતિ લગભગ દરેક સાહિત્યકારને, વિદ્યાસંસ્થાને, સાહિત્યપ્રેમીને સાલે છે. આ સંજોગો જોતાં આવા સામયિક વિના ગુજરાતને ન જ ચાલે. આ ઊણપ પ્રત્યે ઘણા બધા ધ્યાન દોરતા આવ્યા હોવા છતાં આ દિશામાં કોઈ નક્કર પગલાં લેવાતાં નથી. પ્રશ્ન એ થાય કે આવું સામયિક શા માટે આપણે પ્રગટ કરી શકતા નથી?

સ્વાભાવિક છે કે આવું સામયિક માસિક જ હોવું જોઈએ. આનું કારણ ટપાલખર્ચમાં બચત કરી શકાય (વાસ્તવમાં તો બિનધંધાદારી સામયિકોને પણ માસિક પ્રકારનાં સામયિકોને અપાતી ટપાલખર્ચરાહત મળવી જોઈએ) એ નથી. આ સમયગાળામાં પ્રગટ થઈ રહેલાં પુસ્તકોની સંખ્યાને જોતાં માસિક દ્વારા જ આવી કશીક અર્થપૂર્ણ પ્રવૃત્તિ કરી શકાય. ગુજરાત ભલે આર્થિક રીતે સમૃદ્ધ કહેવાતું હશે પણ એ એક હકીકત છે કે આવી કશી પ્રવૃત્તિ સ્વાવલંબી પુરવાર થતી નથી પછી એ દ્વારા અર્થોપાર્જનની તો વાત જ ક્યાં?

આવું સામયિક વિવેચનાત્મક કે સંશોધનાત્મક બનવા જાય ત્યારે મુશ્કેલીઓ ઊભી થાય છે. જે પ્રકારની સામગ્રી અન્યત્ર પ્રગટ થઈ શકતી હોય એ સામગ્રી આવા સામયિકમાં પ્રગટ નહીં કરવી જોઈએ. વળી આવા સામયિકમાં આવતી સમીક્ષાઓ અત્યંત આલોચનાત્મક, મૂલ્યાંકનલક્ષી ન હોય તો પણ ચાલે. સ્વાભાવિક છે કે સાહિત્યવિવેચનના સામયિકોમાં પ્રગટ થતી સમીક્ષાઓનું જે ધોરણ હોય તે ધોરણ માત્ર અવલોકનના સામયિકમાં ન હોઈ શકે. સંપાદકની સાહિત્ય વિભાવનાનું પ્રતિબિંબ તેમાં પડવું જ જોઈએ: એવો

 એતદ્

આગ્રહ રાખી ન શકાય. એટલા જ માટે કોઈ પણ પ્રકારની સેન્સરશીપનો ભોગ આવું સામયિક ન બને એ ખાસ જોવું જોઈએ. અહીં એક બીજો પ્રશ્ન ઊભો થાય કે આ સામયિકનું ક્ષેત્ર કેટલું સીમિત રાખવું ? સાહિત્ય પૂરતું કે ગુજરાતી ભાષામાં પ્રગટ થતાં પુસ્તકોને પણ આવરી લેવાં? બીજો વિકલ્પ આદર્શ છે પરંતુ એ માટેની વ્યવસ્થા પુષ્કળ જહેમત માગી લે. એટલે આરંભના તબક્કે સાહિત્ય પૂરતું ક્ષેત્ર મર્યાદિત કરવું. ત્યાર પછી ધીમે ધીમે સાહિત્યની બહાર જઈને પણ સમીક્ષાઓ આપવી. ઓછામાં ઓછું આવું સામયિક એક સેવા તો બજાવી શકે કે વર્ષ દરમિયાન પ્રગટ થયેલાં બધાં જ પુસ્તકોની શાસ્ત્રીય સૂચિ પ્રગટ કરી આપે. આવી સૂચિના અભાવે ઘણી બધી માહિતી ખોટી પ્રવેશી જાય છે. મધ્યકાલીન માહિતી ખોટી હોય, અર્વાચીન-આધુનિક જમાનામાં તો માહિતી ખોટી હોય જ નહીં એવો ભ્રમ સદ્‌ભાગ્યે કોઈ સેવતું નથી. એટલે આપણે પેઢીને માટે આવું કલંક તો હરગીઝ ચલાવી લેવું ન જોઈએ. વર્ષ દરમિયાન પ્રગટ થતાં પુસ્તકોની વર્ગીકૃત સૂચિઓ, અભ્યાસ સામગ્રીની સૂચિઓ—સામયિકોની લેખ સૂચિઓ પશ્ચિમમાં જે રીતે પ્રગટ થાય છે તે જોઈને હમેશા થયા કરે છે કે આવું આપણે ત્યાં ક્યારે થશે ? અને આને માટે એવી કશી અભૂતપૂર્વ તૈયારીની જરૂર નથી. માત્ર થોડી નિષ્ઠા અને જવાબદારીની સભાનતા બસ છે.

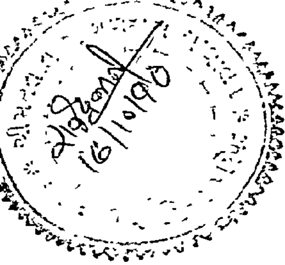
ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યમાં પ્રગટ થયેલા એકેએક સામયિકની સૂચિ તૈયાર થવી જોઈએ. 'જ્ઞાનસુધા' જેવાં સામયિકોની સૂચિ ધીરુભાઈ ઠાકરે કરી છે તે અહીં તરત યાદ આવે. સામયિકોની આવી સૂચિ તૈયાર થાય એટલે બીજાં બે કામ કરવાનાં રહે. એક તો એ સામયિકની સામગ્રીનું જે કંઈ ઉત્તમ હોય તેનું ચયન. ઐતિહાસિક રીતે તો આવા ચયનનું મૂલ્ય જગજાણીતું છે અને બીજું કામ એ સામયિકે ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યના ઘડતરમાં કેવો ભાગ ભજવ્યો, કયા નવા લેખકોને પ્રકાશમાં આણ્યાં, કેવાં પ્રકારનાં સાહિત્યિક મૂલ્યોનું ઘડતર કર્યું, સાહિત્યરુચિને કઈ રીતે વળાંક આપ્યો તેની નિર્મમ તપાસ કરવામાં જે જોખમો હોય છે તે ભૂતકાળની ટીકા કરવામાં નથી હોતાં એટલે વર્તમાનની ટીકા કોઈ પણ પ્રકારનાં સમાધાનો વિના એ પ્રકારનાં મૂલ્યાંકન આપણે કરી શકીશું.

૧૦-૫-૯૦

—શિરીષ પંચાલ

અકાશ ના પદચિહ્ન આકાશમાં રાખે;
આત્મા જતું જાણે તેથી ચિરદિન રહે.

—રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર



એતદ્

વર્ષ : ૧૧ અંક ૨ : એપ્રિલ–જૂન, ૧૯૯૦

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૨
વર્ષ ૧૧ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-
લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪
જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧
ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

•

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૧૧ અંક ૨ : એપ્રિલ–જૂન, ૧૯૯૦

નિખિલ ખારોડ

આરાધોડા / (૧) અગરિયા

નથી ઉછળતા તરંગો
ઘૂઘવતા નથી દરિયા અહીં
મુલાયમ રેતી નથી
કે નથી કિનારો.
અસીમ રેતાળ ફલક પર
ફફડી રહ્યાં
કંતાન ઢાંકયાં
ઝૂંપડાં
છુટાછવાયાં.
સોંસરવી ઊતરી ગઈ છે ખારાશ
ને થઈ જમા
જમીનના પેટાળમાં.
ઊંડે ઊંડે ખોદીને
ઉલેચે પાણી બધાં
બહાર કાઢીને
કેટલુંક પીવે
કેટલુંક પાથરે
ને તડકે તપે
કાળામસ દેહો
ત્યારે બાઝે
ક્ષારની પોપડી
ચામડી પર, જમીન પર.

ખારાઘોડા (૨) / ઊડાન

ઉછળતા ઝડપભેર
ઉમટી આવે તરંગો ક્યારેક
પણ પહોંચે ન પહોંચે ઊંબરા સુધી
ત્યાં ફસડાઈ પડે
ને અફળાતાં પાછાં ફરે પાણી
ફીણ ઢાંક્યા ક્ષારનું લીંપણ પાથરતાં:-
ઊંડેથી ધસારો થાય ત્યાં તો
ને અમળાતી વળખાતી
ઊડાને ચડે
ખારારણની રેતીમય દુનિયા.
કોઈની પાંપણે ખડકાય
તો બાઝે થર પર થર કોઈને માથે.
રેતી મઢી કોઈની ચામડી ચળકે
ભૂખરી કથ્થાઈ હવા શ્વસતી
ખખડેલી છાતીઓનાં પોલાણોમાં.
રેતકણો પડઘાય
ને ખેંચાતા ઊંચકાતા શરીર-
ઊડાન થઈ વહી જાય.

ઓવદ.

જયદેવ શુક્લ

પાંચ રચના

પડદો

પડદો.
અન્ધાર ખસતાં
ચોખ્ખો દેખાય પડદો.
થોડી પળોમાં
ખણખણાટ સાથે પડદો ખસે.
બધું ઝળાંહળાં.
ચોખ્ખેચોખ્ખો...

પડદો.
પડદો જરાય હાલે નહીં.
જાણે લોખણ્ડનો.
પવનના સપાટે
પડદો સહેજ ખસે.
ઊંચકાય.
બન્ધ બારણા પર
પડદો પડે છે.

ક્યારેક

ક્યારેક
ઘોડો હોય ત્યારે
લગામ ખેંચી
જંગલો ખૂંદવાનો ઉમળકો ન થાય.
એની હણહણાટી
બીજા ગ્રહ પર ઉછાળી દે.
ક્યારેક
જીન વિના, લગામ વિના
પલાણી
અજાણી ઉબડખાબડ કેડીએ
ઋતુઓ સર કરવાનો
હણહણાટ ઉછળે.
ક્યારેક
ઘોડો
આપણા વિના જ
નક્ષત્રો ઉલ્લંઘવા હણહણે.
ઊડે.
ને સવાર થઈ જાય સૂર્ય પર !

ઑવટ:

કાં તો...

સાંજ.
ઓટલો.
ઓટલા પર આરામ-ખુરશી.
આરામ-ખુરશીમાં ધોતિયું ને કફની પહેરેલો વૃદ્ધ.
વૃદ્ધનો ડાબો ખભો શેકતો તડકો.
વાળ રૂપેરી.
શેરીમાં ભસતું કૂતરું.
ઘસાયેલી ફ્રેમનાં ચશ્માં પાછળ ભીની આંખો.
અવાજ ઘેરો. સહેજ તીખો.
ચપટી વચ્ચે ગુલાબ-છાપ તપખીર.
પસાર થતાંને પાસે બોલાવી પૂછે છે:
'દીકરા, તેં...'
કાં તો અવાજ નીકળતો નથી
કાં તો...
આરામ-ખુરશીમાં
ફસડાઈ પડું છું.

સળગી ઊઠે છે...

છાપરા પર
લોખણ્ડના કઠેરામાંથી આવતો
ચન્દ્ર-પ્રકાશ.
શરીર પર પથરાતી જાળ.
એકલો સિગરેટ પીતો માણસ.
બન્ધ દરવાજે
ટકોરા મારતી નજર.
હવાના સૂસવાટથી
વહેતું ડામાડોળ છાપરું.

બાજુમાં લંબાતો પડછાયો.
ફેલાતો હાથ.
નારંગી તણખાથી
સળગી ઊઠે છે આકાશ.

લખોટી
(ચિ. જનાન્તિક માટે)

૧

અન્ધારામાં
તારા હાથમાંથી
સરી પડેલી લખોટીને
ઉછળતી ઉછળતી સાંભળું છું.
ટપ્ દઈને
ખોબામાં આવી પડે છે.
એ જ પળે લાઈટ થાય છે.
'હાઉ'ઝ ધૅટ અમ્પાયર ?'
ત્રણે ઓરડાને ભરી દેતા શબ્દો
પડઘાય છે.

૨

માથું સહેજ નમાવી
બરાબર પથારી વચ્ચે
બેઠી છે લખોટી.
અનેક દાવની કારગીરી ક્ષણો
ઉછળે છે
નિર્દોષ આંખમાં.
હાથમાં લેતાં જ
તારી આંગળીઓ
ખીલીને ગુંથાઈ ગઈ
મારી આંગળીઓ સાથે.

રાધેશ્યામ શર્મા

ભોંયતળિયે

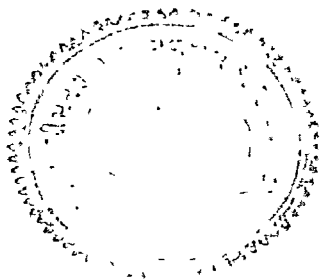
સિમેન્ટ પીસવાના સંચાની
ગરગડી પેઠ ગોળમટોળ ઘૂમતો ફરું
જાઉં જાઉં જાઉં છું કહું કરું છતાં
        ત્યાંનો ત્યાં
        પ્રસ્વેદબિંદુ લૂછતો ચરું.
ચણું છું ઊંચી ઊંચી ઇમારતો
રચતો કલમી ઊંડી ઇબારતો
લિફ્ટમેન અગ્રમે લઈ જવા ઊર્ધ્વ આતુર
ટીપ માગ્યા વગર બહુ પડાવી લેવા ચતુર
આ દૉસ્તોયેવ્સ્કી
આ અહીં વસ્યો ભોંયતળિયાનો આદમી
મૌન મીઠા મુગ્ધ કરોળિયાની આ અકાદમી
રેતીકાંચકાંકરેટકતેડાં કાશન્ત્રિકમનું આ જંગલ
તરુવરોના હરિયાળાં મુકામને વધેરી પ્રસરાવશે મંગલ
માનીને મરકતો હતો કે હોઈશ હું એકલો
સરધસના સર્પ શપથ લે, નદીના નીર નાથવાની ટેક લો
ખળખળ ખળખળ સાંભળીને મેં કાન દીધા
તળિયાના તળ માનવીએ આશાનાં પાન પીધાં.
કોશ લઈ મંડી પડચો જાતને ગણાવી ભડ
ખૂબ ઊંડે ખણ ખોદતાં હાથ લાગ્યું શુષ્ક થડ!

રમણિક અગ્રાવત

આપણી વચ્ચે

રસ્તાની ભીડમાં જે મને સાવ ઘસાઈને ચાલે છે
એને શોધું છું.
ક્યારેક એકાન્તમાં મારાથી થોડેક છેટે જઈ
જે મને સતત ટીકી રહે છે
એને.
પેલો અજાણ્યો આદમી હસી પડ્યો અમસ્તો
એમ ક્યારેક ફરકી જતું મનમાં
હજી પકડું ન પકડું ત્યાં—
સાંજની છેલ્લી બસનાં ફૂટબોર્ડ પર લટકી
એ કોણ જતું રહ્યું ?
મોડી સાંજે અસાવધપણે ઘરમાં પ્રવેશતાં
કોણ આવકારતું ઊભું રહ્યું બારણામાં કદીક ?

કેટલોય કાળ વીત્યે મળ્યાં'તા અમે બે મિત્રો
વાળમાં થોડી સફેદ છાંટ, કપાળમાં ઊંડા ચીલા બેચાર
ડાબા નસકોરામાંથી ડોકાતો પાકો વાળ
અમે હસી હસી વાતો કરતા રહ્યાં
અને કોઈ ક્યારનું વચ્ચે આવી બેસી ગયું
જાડી હથેળીઓમાં હુંફાળો પરસેવો
વારે વારે ઉમટતાં અટ્ટહાસ્યને પગલે પગલે
કોઈ ક્યારે સરકી ગયું નીરવતામાં એની તમા ન રહી...
મોડી રાતે
કિચૂડાતી બારી, સુમસામ શેરી, ઝોકે ચઢ્યો પવન
સ્ટ્રીટ લાઈટના ઝાંખા અજવાસમાં દૂર—
"...અરે કોઈ—"



કીર્તિદા જોશી

અખાજીકૃત 'ચિત્તવિચારસંવાદ'નો તત્ત્વવિચાર

અખાજીમાં તત્ત્વવિચારનું ઘણું ઊંડાણ છે, પરંતુ તેઓ કેવળ શાસ્ત્રીય તત્ત્વવિચારક નથી, અનુભવી સંત છે. એમનું લક્ષ્ય કોઈ દાર્શનિક મતની તાર્કિક સ્થાપના નથી પરંતુ જીવનસાધના છે અને તે માટે આવશ્યક એવો તત્ત્વવિચાર તેઓ રજૂ કરી રહ્યા હોય છે. આથી એમની કૃતિઓમાં વિષયની ક્રમબદ્ધ રજૂઆત અને વ્યવસ્થિત ખંડનમંડનપરિપાટીનું અનુસરણ ઘણી વાર જોવા મળતું નથી. વિચારોના જાણે તણખા ઊડતા હોય છે અને એના પ્રકાશમાં સાધનામાર્ગનું દિગ્દર્શન કરવામાં આવે છે. 'ચિત્તવિચારસંવાદ'માં તો આ ઉપરાંત ચિત્ત અને વિચારના સજીવતાભર્યા સંવાદની રીતિ અખાજીએ અપનાવી છે. એમાં એક વિચારમાંથી બીજો વિચાર જે રીતે ફૂટે તે રીતે ફૂટવા દેવામાં આવ્યો છે. આથી ક્યારેક વિચારપ્રવાહ અણધારી દિશામાં ફંટાય છે, ક્યારેક ખંડિત થાય છે, ક્યારેક કેટલીક વાતો જુદાજુદા સંદર્ભે પુનરાવૃત્ત થાય છે. અખાજીની કૃતિનું એક મહત્ત્વનું બળ તે દૃષ્ટાંતો છે. એકનો એક મુદ્દો જુદાંજુદાં દૃષ્ટાંતચિત્રોથી રજૂ થાય એમ પણ બને છે. અહીં ચિત્ત પાસે કેટલીક દાર્શનિક ભૂમિકા હોવાનું માનીને ચાલવામાં આવ્યું છે તેથી કેટલોક તત્ત્વવિચાર લાઘવથી, માત્ર નિર્દેશ રૂપે કે અછડતો દાખલ થયો છે.

આથી આ કૃતિમાંથી સળંગસૂત્ર તત્ત્વવિચાર તારવવાનું કામ ખાસ્સો શ્રમ માગી લે છે. એવો શ્રમ કરીએ તે પછી અખાજીના તત્ત્વવિચારને સંક્ષેપમાં આ રીતે મૂકી શકાય એવું લાગે છે. કેટલાક વિશેષ લક્ષ ખેંચતા મુદ્દાઓ પણ જડી આવે છે.

આ કૃતિમાં અખાજીનું મુખ્ય લક્ષ્ય ચિત્તને એના સ્વ-સ્વરૂપની એટલે કે ચિદ્-સ્વરૂપની ભાળ કરાવવાનું છે. 'ચિત્ત' શબ્દ અહીં જીવપણાનો વિશાળ સંકેત ધરાવે છે (જુઓ હવે પછી 'ચિત્ત અને ચિદ્' એ નોંધ) એટલે એમ કહી શકાય કે જીવ બ્રહ્મ જ છે એની પ્રતીતિ કરાવવી એ આ કૃતિનું લક્ષ્ય છે. વેદાંતદષ્ટિએ ચૈતન્યના ત્રણ આવિર્ભાવો છે – કૈવલ્યબ્રહ્મ (ચિદ્), ઈશ્વર અને જીવ. સ્વાભાવિક રીતે જ આથી એ ત્રણનું સ્વરૂપ સ્ફુટ કરવાનું અને એમની વચ્ચે કઈ રીતે એકતા છે એ સમજાવવાનું આવે તથા જડ જગતના એમની સાથેના સંબંધનો ખુલાસો કરવાનો રહે.

પહેલી દષ્ટિએ તો કૈવલ્ય, ઈશ્વર અને જીવ એવાં ત્રણ પદોનો – ઘટકોનો સ્વીકાર કરીએ એટલે મૂળ વસ્તુની એકતાનો ખ્યાલ ખંડિત થતો જણાય છે. કૈવલ્ય અદ્ભુત, ઈશ્વર સામર્થ્યવાન અને જીવ તો કર્માધીન। (૪૨–૪૪) પરંતુ અખાજી ઈશ્વરપદનો તો વિલક્ષણ રીતે છેદ ઉડાડી દે છે. એ ઈશ્વરત્વને સાપેક્ષ અને જીવત્વ સાથે સંલગ્ન તત્ત્વ ગણાવે છે. અખંડ ઈશ્વરતા – સર્વાવાસ ઈશ્વરતા એ કૈવલ્યબ્રહ્મમાં જ જુએ છે. આથી જ ઈશ્વરની સ્થિતિને એ ઇચ્છવા જેવી ગણતા નથી, એ કૈવલ્યબ્રહ્મથી દૂરની જ અવસ્થા છે (૧૫–૧૬, ૪૬–૫૫; જુઓ હવે પછી 'ઈશ્વર અને ઈશ્વરતા કે ઐશ્વર્ય' એ નોંધ).

ઈશ્વરપદનો આ રીતે છેદ ઊડી જતાં માત્ર જીવ અને બ્રહ્મની એકતા જ પ્રતિપાદિત કરવાની રહે છે. એમાં બે પ્રકારના કોયડાનો સામનો કરવાનો રહે છે. જીવને બ્રહ્મમાં ભેળવવો એ જાણે જીવત્વને ખોવા જેવું લાગે છે. જીવત્વથી જ સઘળી પ્રવૃત્તિ છે, એ જીવત્વ ખોઈ નાખીએ તો સઘળી પૂંજી ખોઈ નાખ્યા જેવું લાગે (૨૧–૨૨), સંકલ્પો, ઇચ્છા, કામના એ જીવત્વની નિશાની. એ ગુમાવીએ તો જડતા ગણાય (૨૭–૨૮). જો પોતાનું કર્યું ન થતું હોય તો તે વસ્તુરૂપ શુદ્ધ ચેતન આત્મા છે એવું કઈ રીતે કહી શકાય? (૧૧) ઇચ્છાને રૂંધવી એમાં સ્વતંત્રતા ક્યાં રહી? (૧૪૩–૪૪) આનો અખાજીનો જવાબ બહુ સીધો છે. જે કંઈ આપત્તિ છે તે હુંપણાને લીધે છે. હુંપણું એટલે દેહભાવ, દેહાભિમાન, દેહને 'હું' ગણવો તે (૩૬). આ સંકુચિત અહં મોહને, કામનાને, પ્રવૃત્તિને અને સંસારને ઉત્પન્ન કરે છે (૩૪). પણ ચિત્ત કે જીવ માત્ર દેહ

એતદ્.

નથી. એના સ્વરૂપનાં બે પાસાં છે — સૂક્ષ્મ કે લઘુ અને સ્થૂળ કે વિશાળ. જગતના ભૌતિક પિંડોમાં રહે છે તે એનું સૂક્ષ્મ કે લઘુ સ્વરૂપ. પણ બીજી બાજુથી એ વિશાળ ચૈતન્યનો જ અંશ છે, જે આખા બ્રહ્માંડમાં વિસ્તરેલું છે. આ એની સ્થૂળતા–પ્રૌઢતા છે (૧૮૫–૯૨).

દેહાભિમાનને, સંકુચિત અહંને છોડે એટલે જીવને પોતાના આ વિશાળ સ્વરૂપની ઝાંખી થાય છે (૪૦૬–૦૯). સંકલ્પો, કામનાઓ, ઇચ્છાને એમાં અવકાશ રહેતો નથી, કેમકે એ સ્વ-સ્વરૂપનિષ્ઠ સ્થિતિ છે. અહીં ઇચ્છાનો રોધ કરવાનો, પરતંત્રતાનો પ્રશ્ન જ રહેતો નથી. પોતાના સ્વરૂપને ઓળખવાનો જ પ્રશ્ન છે. પછી લેવા-મૂકવાનું રહેતું નથી. આ સ્વતંત્ર આત્મનિષ્ઠ અવસ્થા છે (૧૧૬, ૧૪૩–૪૫, ૧૫૩, ૨૫૩). અહીં કોઈ અન્ય કોઈને – 'હું' હરિને – પ્રાપ્ત કરે છે એવું પણ નથી એટલે કોઈ પામનાર છે, એ ખ્યાલ પણ છોડવાનો છે (૩૭, ૯૦). દીવો પોતાના પ્રકાશને કેવી રીતે જુએ? કિરણ સૂર્યને કેમ ગ્રહણ કરે? તેમ જીવે આ બ્રહ્મદશા પામવા માટે કોઈ પ્રયત્ન કરવાની જરૂર નથી (૧૪૧–૪૩). કેવળ એ વૃત્તિ ધારણ કરવાની છે.

એ નોંધપાત્ર છે કે દેહ છે ત્યાં સુધી દેહના ધર્મો છે ને ચિત્ત છે ત્યાં સુધી ચિત્તના ધર્મો છે એનો અખાજી સ્વીકાર કરે જ છે. ઇન્દ્રિયો તૃષ્ણા વગર સહજભાવે વિષયોપભોગ કરે એ બંધનરૂપ કે દુઃખકર થતું નથી, આત્મતત્ત્વના અનુભવમાં એ વિક્ષેપકર થતું નથી (૩૩૩–૪૧). જે મુશ્કેલી છે તે દેહકેન્દ્રી, ઇન્દ્રિયરાગી, સંકુચિત અહંયુક્ત જીવનસ્થિતિની. એમાં કામનાઓ અને તેમાંથી જન્મતા ક્લેશોને અવકાશ મળે છે (૨૭૬–૯૧). આ વાત અખાજી ઘણી વીગતથી ચર્ચે છે, જે અહીં આગળ ઉપર આપી છે.

અખાજી આપોપું, હુંપણું, હૂંસ, દેહાભિમાન ટાળવાની વાત સતત કર્યા કરે છે (૨૯, ૩૫, ૯૫, ૩૬૩ વગેરે) એ એમના તત્ત્વવિચારનો મર્મ પ્રગટ કરી આપે છે.

અખાજીની દૃષ્ટિએ ચૈતન્યભાવને – બ્રહ્મભાવને પામવું, સંકુચિત અહં છોડવો એ જ મુક્તિ છે. આ સંદર્ભે તેઓ અન્ય દાર્શનિક મતો અને એમના મુક્તિ વિશેના ખ્યાલોને તપાસે છે (૬૪–૭૮). આ વિશે હવે પછી વીગતે અલગ નોંધ કરેલી છે.

જો આમ જ હોય તો પછી મૃત્યુ પછીની શી સ્થિતિ? સ્વાભાવિક રીતે જ કેવળ ચૈતન્યની સ્થિતિ, કેમકે દેહ તે ચૈતન્ય નથી અને મૃત્યુ દેહનું છે (૧૪૧–૪૩).

એ નોંધપાત્ર છે કે અખાજી મનુષ્યેતર જીવોને ચૈતન્યની દૃષ્ટિએ ઊણા માનતા નથી અને કદાચ મનુષ્ય સિવાય બીજાને સાક્ષાત્કાર થાય નહીં એ વાતને પણ સ્વીકારતા નથી (૧૧૭–૨૦).

જીવ-બ્રહ્મની એકતા માનવામાં એક બીજી બાજુથી પણ મુશ્કેલી આવે છે. બધા ભેદો લુપ્ત થઈ જાય, ચિત્ત ચિદ્‌માં શમી જાય, જોનાર-કહેનાર કોઈ ન રહ્યું તો પછી એ શૂન્યની સ્થિતિ જ ન કહેવાય? બૌદ્ધોનો શૂન્યવાદ જાણીતો છે. પણ અખાજી સ્પષ્ટતા કરે છે કે ઊપજતા-શમતા અને તેથી અસત્ એવાં ભૌતિક તત્ત્વોથી પર કશુંક છે એમ ન જાણીએ તો શૂન્યમાં પહોંચી જઈએ. કૈવલ્યપદ તે શૂન્યપદ નથી, કેમકે એ અસત્ નથી, સત્ છે; ચિદ્ એટલે જ્ઞાનરૂપ છે. અને આનંદરૂપ છે (૧૯૪–૨૦૧). એ આકાશ જેવું અનંત છે (૧૭૯–૮૦), એનું સામર્થ્ય અનંત છે (૮૮). એ સ્વતંત્ર, અનિરુદ્ધ તત્ત્વ છે (૧૪૪).

ચિત્ત ચિદ્‌રૂપ બને ત્યારે તેની સ્થિતિ કોઈ માણસ નશો કરે તેના જેવી થાય છે એમ અખાજી વર્ણવે છે (૨૨૭–૩૫). 'ઉન્મત્તવત્ આચરેત્' એ જ્ઞાની વિશેની ઉક્તિને અનુસરી આ વર્ણન થયું જણાય છે. આ દ્વારા એમને આત્મજ્ઞાનીનું વિલક્ષણ વર્તન અભિપ્રેત જણાય છે. સંસારમાં રહેવા છતાં જ્ઞાનીનો સંસારભાવ ખરી પડે છે એ એનું તાત્પર્ય છે.

વેદાંતની દૃષ્ટિએ આ જગત મિથ્યા છતાં બ્રહ્મની માયાશક્તિથી થયેલું સર્જન છે. અખાજી પણ વારંવાર અડાબીડ ફેલાતા ઉંબરાના વૃક્ષના (૧૮૫-૮૮), આકાશમાં ઊમટતાં વાદળોના (૨૫૭–૬૧) વગેરે દૃષ્ટાંતોથી સઘળી સૃષ્ટિને ચિદ્‌વિલાસ તરીકે જ વર્ણવે છે, ભૂતભેદ તે ચૈતન્યનો જ નિજભોગ છે એમ કહે છે (૧૧૯,૧૬૩–૬૫) ને એને સ્વપ્નસૃષ્ટિની પેઠે મિથ્યા ઠેરવે છે (૧૬૧–૬૯). જાગ્રતમાં પણ સ્વપ્નના જેવું જ મિથ્યાત્વ છે એ ગૌડપાદની દલીલ સ્વીકારી જાણે એ વ્યાવહારિક સત્યનો છેદ ઉડાડતા હોય એવું પણ લાગે છે (૧૭૧-૭૪; જુઓ હવે પછી 'સુષુપ્તિ, સ્વપ્ન, જાગ્રત' એ નોંધ). બીજી બાજુથી, દર્પણ (૯૫-૧૦૫), પર્વત પરની જળવૃષ્ટિ (૧૪૬-૫૧), વીજળી (૨૩૯–૪૫) તથા ચામખેડાનો દીવો (૨૭૦-૭૩) એ દૃષ્ટાંતોથી સૃષ્ટિના સર્જનમાં ચિત્તની મધ્યસ્થી અને ક્રિયાકારિત્વ પણ અખાજી વર્ણવે છે. ચિત્ત-ચિદ્‌ની એકતાની એમની વિચારણા સાથે આ સંગત છે. સૂર્ય પ્રકાશે ત્યારે ચામખેડાનો ખેલ રહેતો નથી, તેમ જ્ઞાનદશા જાગે ચૈતન્યભાવ ઊગે, ત્યારે ચિત્ત અને ચિત્તના ધર્મો લુપ્ત થતાં, સંસારભાવ રહેતો નથી (૨૭૧). બ્રહ્મચૈતન્યનો અનુભવ પ્રગટ થાય છે ત્યારે નિર્મિત અને નિયંતાનો ભેદ ટળી જાય છે (૧૭૬) એટલેકે

એતદ્

બ્રહ્મચૈતન્ય જ અવશિષ્ટ રહે છે.

જગત નાનાવિધ ભેદોથી ભરેલું છે – નરમાદાભેદ વગેરે. જગતની આ નાનાવિધતા ચૈતન્યને વિશે પણ ઘણી વાર આરોપાય છે, પણ વસ્તુત: ચૈતન્યમાં કશા ભેદો નથી. અખાજી આ વાત ચુંબક, લોઢું ને હોડીના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. ચુંબક લોઢાને ખેંચે તેથી લોઢાથી ઘડાયેલી નૌકા પણ ચુંબકગિરિ તરફ ખેંચાય ને એની સાથે નૌકામાંના સૌ પદાર્થ ખેંચાય. તેમ અવાચ્ય બ્રહ્મની સત્તાથી જીવ પ્રવર્તે છે તેની સાથે નાનાવિધ સંસાર પ્રવર્તે છે ને એ ચૈતન્યમય ભાસે છે. આથી નરમાદા વગેરે સર્વ ભેદો ચેતનના હોય એવું લાગે છે, પણ એ માત્ર ભાસ છે. પરમેશ્વર પુરુષ, માયા સ્ત્રી વગેરે તો માત્ર રૂઢ વચન છે, એ ભેદ ચેતનમાં છે જ નહીં (૨૦૫–૨૩).

એ જ રીતે ગ્રાહ્ય-ગ્રાહકભાવ પણ આ ભૌતિક સૃષ્ટિનો જ છે. આકારથી જ આકારને ગ્રહી શકાય. ચૈતન્ય તો નિરાકાર અને અભૌતિક તત્ત્વ છે. ત્યાં ગ્રાહ્ય-ગ્રાહકભાવ સંભવતો નથી (૧૬૨-૬૫). તો પછી રૂપ વડે અરૂપ ચૈતન્યને કેવી રીતે પ્રમાણવું ? અખાજી દાખલો આપી સમજાવે છે કે જેમ હાથી તેની પૂંઠ જોઈ શકતો નથી, તેની સૂંઢ પૂંઠને સ્પર્શી શકતી નથી, પણ તેથી એ પોતાની પૂંઠથી અજાણ રહે છે એવું નથી. ઇન્દ્રિયો ભલે પૂંઠ સુધી પહોંચી ન શકે, પણ સાક્ષાત્ જ્ઞાન-સહજજ્ઞાન તો ત્યાં સુધી પહોંચે છે. આ જ રીતે કૈવલ્યબ્રહ્મને ઇન્દ્રિયોથી પામી ન શકાય તેથી એને પામી જ ન શકાય એમ માનવાની જરૂર નથી, એ જ્ઞાનગમ્ય છે (૧૮૧–૮૩).

આત્મસ્વરૂપને પામવા માટેનો સાધના માર્ગ કયો ? અખાજી આ સંદર્ભે શાસ્ત્રાભ્યાસ (૨૦), જ્ઞાન (૨૯૧–૯૨), આતમલક્ષ-આત્મજ્ઞાન (૪૦૫), ગુરુસેવા (૨૦, ૩૭૬, ૪૦૫), અષ્ટાંગયોગ (૨૫૦), ધ્યાન (૨૫૧), ભક્તિ (૨૫૧–૩૮૬) વગેરેનો નિર્દેશ કરે છે. અષ્ટાંગયોગ, ધ્યાન, ભક્તિ વગેરેનો અખાજી મર્યાદિત સ્વીકાર કરતા હોય એમ જણાય છે. એ બધા આત્મતત્ત્વના અભ્યાસ રૂપ બને તેટલે અંશે એ સાર્થક છે એવો એમનો અભિપ્રાય જણાય છે (૨૪૯–૫૧). ભક્તિ વિશે એ વીગતે ચર્ચા કરે છે. સગુણભક્તિ – નવધાભક્તિને એ સંસારી ભ્રમરોગમાંથી વારવા માટેની એક લાલચ તરીકે વર્ણવે છે, એનાં જોખમોનો નિર્દેશ કરે છે અને અણલિંગીભક્તિ એટલે કે જ્ઞાનભક્તિ, આતુરતા કે વિરહ-વૈરાગ્યયુક્ત આંતરિક ભક્તિને જ એ સાચું સાધન ગણે છે (૩૮૬–૪૦૫; આની વીગતે અલગ ચર્ચા આગળ કરેલી છે). અખાજી જ્ઞાનમાર્ગી સંત છે પણ એમને અનુભવના રણકા વિનાનું શાસ્ત્રજ્ઞાન કે પંડિતાઈ ઇષ્ટ નથી એ જાણીતી વાત

છે. આવા શુષ્ક જ્ઞાનનો એ તિરસ્કાર કરે છે. આ ઉપરાંત એ મોહયુક્ત જ્ઞાન અને વિવેકયુક્ત જ્ઞાનનો ભેદ કરે છે, જ્ઞાનીઓના ભેદો ચર્ચે છે અને બ્રહ્માનુભવના સત્યથી ભરેલું, ગુરુ પ્રત્યેનાં હેતપ્રીતથી ધબકતું એવું જ્ઞાન ઉપાદેય ગણે છે (૨૯૦–૩૪૯, આ મુદ્દાની વીગતે અલગ ચર્ચા હવે પછી કરેલી છે).

અખાજીની ગુરુવિચારણા ઘણી વિશિષ્ટ છે. વિવિધ લૌકિક વિદ્યાઓના ગુરુઓની વ્યવહારમાં ઉપયોગિતા એ પ્રમાણે છે, પરંતુ એમનાથી વિશેષ અર્થ સરતો નથી. બ્રહ્મજ્ઞાની ગુરુની એ આવશ્યકતા દર્શાવે છે અને અંતે બ્રહ્મને જ ગુરુ ગણાવે છે, ગુરુ-ગોવિંદને એક કરી નાંખે છે, જાણે આત્માથી જ આત્મ-જ્ઞાન થવાનું એ પ્રતિપાદન કરતા હોય (૩૫૦–૮૫, આ મુદ્દાની હવે પછી વીગતે ચર્ચા કરેલી છે). આતમલક્ષને અખાજી એક સાધન ગણાવે છે તેનો આ અર્થ છે. આત્માભ્યાસ એ સર્વ સાધનામાર્ગોની કસોટી છે એથી અંતે આત્માભ્યાસ એ જ બ્રહ્મભાવને પામવાનો ખરો માર્ગ છે એમ ફલિત થાય છે.

અખાજીની આ તત્ત્વવિચારણા વેદાંતની પરિપાટીમાં ચાલે છે, તેમ છતાં એમાં એમનો નિજી તત્ત્વાવેશ વરતાયા વિના રહેતો નથી. જગતવ્યવહારનો એમાં ક્યાંય આત્યંતિક તિરસ્કાર નથી, પંડિતાઈ, બુદ્ધિવિલાસ, શુષ્ક વૈરાગ્ય, કાયાક્લેશ વગેરેનું ગૌરવ નથી, હેતપ્રીતની અવગણના નથી અને ચૈતન્યાનુભવ પર ભાર છે. એ રીતે એ જીવનલક્ષી વિચારણા લાગે છે. આ મધ્યકાલીન સંતપરંપરાનો વારસો છે.

હવે આપણે અખાજીના કેટલાક વિશિષ્ટ વિચારોને તપાસીશું.

ચિત્ત અને ચિદ્

વેદાંતની દૃષ્ટિએ અંતઃકરણાવચ્છિન્ન ચૈતન્ય તે જીવ છે એટલેકે અંતઃકરણમાં બ્રહ્મનું પ્રતિબિંબ પડે તે જીવ-અવસ્થા છે. અંતઃકરણની ચાર વૃત્તિઓ કેટલીક વાર જુદી પાડવામાં આવે છે. મન, જે સંકલ્પ-વિકલ્પ કરે છે, બુદ્ધિ, જે નિશ્ચય કરે છે, અહંકાર, જે અહંભાવ કરે છે; અને ચિત્ત, જે ચિંતન કરે છે. આ કૃતિમાં ચિત્તને વિચારના પિતા તરીકે બતાવેલ છે તેમાં ચિત્તનો આ અર્થ રહેલો છે એમ કહી શકાય. પરંતુ પછીથી ચિત્તમાં જે ધર્મો આરોપ્યા છે – સંકલ્પ-વિકલ્પના, અહંભાવના અને નિશ્ચયબુદ્ધિના – તે એમ બતાવે છે કે 'ચિત્ત' શબ્દને અહીં સંકુચિત અર્થમાં લેવાનો નથી; એ સમસ્ત અંતઃકરણ-પ્રવૃત્તિ માટેનો શબ્દ છે. વેદાંતમાં પણ 'ચિત્ત' કે 'મન' શબ્દને આવા વ્યાપક અર્થમાં લેવાની પરંપરા છે.

આ દૃષ્ટિએ ચિત્ત એ ચૈતન્ય કે ચિદ્‌નું એક આવરણ છે, તેને મર્યાદિત કરનાર તત્ત્વ છે. વેદાંતમાં આ રીતે જ મનોમય, વિજ્ઞાનમય કોશની કલ્પના થયેલી છે. એટલેકે ચિત્ત અને ચિદ્‌ એ બે જુદા પદાર્થો છે. અખાજી પણ બ્રહ્મ તે જીવ છે ને જીવ તે બ્રહ્મ છે પણ વચ્ચે ચિત્ત અને ચિત્તના ધર્મો દાખલ થવાથી એ બંનેનો અલગતા દેખાય છે એવું કહે છે (૧૫૪–૫૫). ચિત્ત એ પંચીકૃતજગતનો એક ભાગ છે, જે મિથ્યા છે. આથી પંચીકરણ જ્યારે વિલુપ્ત થાય છે ત્યારે ચિત્ત રહેતું નથી એમ અખાજી કહે છે (૧૦૯).

ચિત્તની પાછળ ચિદ્‌નું બળ છે એમ અખાજી બતાવે છે. આ વાત તેઓ બે દૃષ્ટાંતથી કહે છે. એક દૃષ્ટાંત તે દર્પણનું છે. કાચમાં ભાસકશક્તિ નથી, કલાઈને કારણે તે શક્તિ આવે છે તેમ ચિત્તમાં જે ગ્રાહકશક્તિ છે તે એના પોષક અવાચ્યબ્રહ્મ (ચિદ્‌)ને કારણે છે (૯૫–૯૮). બીજું દૃષ્ટાંત વાદળ અને પર્વતનું છે. વાદળનું પાણી વરસે છે અને પર્વત જેટલું સંગ્રહી શકે તેટલા ધરા ભરાય છે ને તેમાંથી નદી વહે છે તેમ ચિદ્‌ વરસે છે તેમાંથી ચિત્ત જેટલું ગ્રહણ કરી શકે તે એના સંસારરૂપે પરિણમે છે (૧૪૬–૫૦).

અહીં સુધી તો બધું બરાબર છે કેમકે આ બધા નિરૂપણમાં ચિત્ત અને ચિદ્‌ની અલગતા અભિપ્રેત છે. પરંતુ અખાજી ચિત્તને આથી જુદા અને વિશાળ અર્થમાં જોતા હોય એવું દેખાય છે. એ ચિત્તની અંતર્વૃત્તિ અને બહિર્વૃત્તિનો ભેદ કરે છે; ચિત્તની બહિર્વૃત્તિથી સંસાર ઊપજે છે, અંતર્વૃત્તિથી એ વસ્તુપણામાં એટલે ચિદ્‌માં શમે છે એમ સમજાવે છે (૯૨), ચિદ્‌નો પ્રકાશ જ ચિત્ત રૂપે રમે છે, એટલું જ નહીં (૨૫૫), ચિત્ત ચિદ્‌ની લહેર છે અને ચિત્ત અને ચિદ્‌માં તત્ત્વતઃ કંઈ ફરક નથી એમ કહે છે (૯૧). સંકલ્પ એ ચિત્તનું લક્ષણ છે ને સંકલ્પ વિના એ શબવત્ જડ ગણાય એવી દલીલના જવાબમાં પણ એ સ્પષ્ટપણે કહે છે કે ચિત્ત અને ચિદ્‌માં કંઈ ફેર નથી (૨૭). એટલેકે ચિત્ત જડ નથી, ચૈતન્યમય છે. વેદાંત તો અંતઃકરણાદિ ૨૫ તત્ત્વોને જડરૂપ કહે છે અને એના દ્રષ્ટા આત્મા (ચિદ્‌)ને એનાથી અલગ કહે છે.

આ ઉપરથી એમ લાગે છે કે જાણે અખાજી 'ચિત્ત' શબ્દને જીવાત્માના વિશાળ અર્થમાં લેતા હોય. જીવાત્મા એ બ્રહ્મચૈતન્યની લહેર છે અને તત્ત્વતઃ એ બ્રહ્મચૈતન્ય જ છે એમ અવશ્ય કહી શકાય. અખાજીએ ચિત્તને જ જીવાત્માને સ્થાને મૂકી દીધું તેનું કારણ એ હોઈ શકે કે જીવને ચિત્તના ધર્મોને કારણે જ જીવાત્માપણું છે, અન્યથા એ બ્રહ્મચૈતન્ય જ છે.

'ચિત્ત'માં જીવાત્માથી વિશાળ એવો કેવળ ચૈતન્યનો અર્થ અભિપ્રેત હોય

એવાં સ્થાનો પણ આ કૃતિમાં છે. ચિત્તને અખાજી ઈશ્વર, સર્વેશ ગણે છે (૮૭). તે ઉપરાંત એક સાથે જ ચિત્ત ઈશ્વરમાં ઈશ્વર અને જીવમાં જીવરૂપ છે (૧૦૫) એમ પણ અખાજી કહે છે. બ્રહ્માંડના સ્ફુરણ પરત્વે ચિત્ત ઈશ્વર છે ને પિંડના સ્ફુરણ પરત્વે ચિત્ત જીવ છે એમ કહે છે (૨૪૬). આનો અર્થ એ થાય કે ચિત્તને અખાજી ચિદ્‌ની કક્ષાએ મૂકી દે છે. આ કૃતિની સમગ્ર યોજનામાં પણ આ જ અભિપ્રાય ગૃહીત હોય એવું જણાય છે. કૃતિ ચિત્તના સ્વરૂપ વિશેના પ્રશ્નોથી શરૂ થાય છે. કૃતિને અંતે એવો નિષ્કર્ષ આપવામાં આવે છે કે 'ચિત્ત' એ 'ચિદ્'થી અલગ નામમાત્ર છે, અંતે બંને એક જ છે (૪૧૧).

ચિત્તને અખાજી બે રૂપે જુએ છે એ ૧૮૫–૯૨ કડીઓમાં થયેલા નિરૂપણમાં સ્પષ્ટ થઈ આવે છે. ત્યાં અખાજી કહે છે કે ચિત્તમાં સૂક્ષ્મતા એટલેકે લઘુતા છે, તેમ એનામાં સ્થૂલતા એટલે કે મોટતા, વિશાળતા પણ છે. જગતના ભૌતિક પિંડોમાં વસતું ચિત્ત તે સૂક્ષ્મ કે લઘુ પણ અવ્યક્ત બ્રહ્મ રૂપે રહેલું જગતવ્યાપી ચિત્ત તે સ્થૂલ કે વિશાળ. એટલેકે પિંડમાં સંકોચ પામેલું ચિત્ત વસ્તુતઃ ચિદ્‌રૂપ છે.

ચિત્તમાં આવો વિશાળ અર્થ આરોપવાની અને સમગ્ર કૃતિમાં ચિત્તને કેન્દ્રીય સ્થાન આપવાની અખાજીની રીતિ ઘણી વિલક્ષણ લાગે એવી છે. એમણે ચિત્તને બીજી રીતે પણ ઘણું મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યું છે. પશુ, પ્રાણી આદિ વિવિધ સૃષ્ટિ, ૨૪ અવતાર, બ્રહ્મા, વિષ્ણુ વગેરે સર્વ કંઈ ચિત્તનું સર્જન છે (૧૦૨) અને ચિત્તનો વિલાસ જ સંસાર ઉત્પન્ન કરે છે, ૧૪ વિદ્યા, ૬૪ કળા, ૧૮ સિદ્ધિ, ભાષાભેદો, નાટકચેટક, શબ્દતરંગ વગેરે સર્વ કંઈમાં ચિત્તનું જ પ્રવર્તન છે (૧૫૦–૫૧) એમ એ બતાવે છે.

અહીં એ યાદ કરી શકાય કે દૃશ્યાભાસ – બ્રહ્મથી અલગ એવા સમગ્ર જગતનો આભાસ – ચિત્ત કે મનનું પરિણામ છે એમ ગૌડપાદ વર્ણવે છે. એટલેકે ચિત્ત કે મનમાં એ આ જાતનું વિશાળ સામર્થ્ય આરોપે છે, એટલું જ નહીં ચિત્ત કે મનને એ બે અર્થમાં પણ વાપરે છે. ચિત્તને દ્રષ્ટા(ચિદ્)નું દૃશ્ય એટલેકે વિષય ગણે છે તેમ ચિત્તને વિજ્ઞાન એટલેકે ચિદ્‌ના અર્થમાં પણ વાપરે છે. આનું કારણ એ છે કે એમની દૃષ્ટિએ અમનીભાવ એટલેકે નિગૃહીત, નિર્વિકલ્પ મન એ જ ચિદ્-અવસ્થા છે. અખાજી આ કૃતિમાં ગૌડપાદની તત્ત્વવિચારણાથી પ્રેરાયેલા હોય એવું જણાય છે.

ઈશ્વર અને ઈશ્વરતા કે ઐશ્વર્ય

આ કૃતિમાં અખાજીની ઈશ્વર-ઈશ્વરતા વિશેની જે માન્યતા રજૂ થઈ

એતદ્

છે તે સામાન્ય વેદાંતપરંપરાથી જુદી પડે છે તેથી તે ખાસ અભ્યાસયોગ્ય છે.

અખાજીએ ષડ્દર્શનોની ઈશ્વર વિશેની માન્યતાની સંક્ષિપ્ત નોંધ લીધી છે. સાંખ્ય અને મીમાંસાની વાત કરતાં તેમણે ઈશ્વરનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી તેથી એ દર્શનોને એ નિરીશ્વરવાદી દર્શનો તરીકે રજૂ કરતા જણાય છે. આ દર્શનો મૂળભૂત રીતે નિરીશ્વરવાદી છે, સાંખ્યદર્શનમાંથી વિકસેલ યોગદર્શન ઈશ્વરવાદી બને છે પણ એમાં ઈશ્વર કર્તારૂપ નથી પરંતુ સાક્ષીરૂપ પરમપુરુષ કે પુરુષવિશેષ છે; પછીથી ઉદ્ધારક ઈશ્વરની પણ કલ્પના થઈ છે. અખાજી યોગદર્શનની વાત કરતાં યોગસાધનાથી ઈશ્વર થવાય છે (૭૭) એમ કહે છે એમાં ઈશ્વરનો પુરુષવિશેષ એવો અર્થ જોઈ શકાય.

ન્યાયદર્શન અને વૈશેષિકદર્શન મૂળભૂત રીતે ઈશ્વરવાદી હોવાનું જણાતું નથી. પરંતુ પછી એમાં ઈશ્વરની કલ્પના દાખલ થઈ છે. તેમાં ઈશ્વરને કર્તા-સંહર્તા માનવામાં આવે છે પરંતુ ઈશ્વર શૂન્યમાં સર્જન કરી શકતો નથી. સૃષ્ટિના સર્જન માટે તેને દ્રવ્યોની જરૂર પડે છે. એ દ્રવ્યો નિત્ય છે. બીજી બાજુથી એમ કહેવાય કે એકલાં દ્રવ્યોમાં સૃષ્ટિનું સર્જન કરવાનું સામર્થ્ય નથી. ઈશ્વરની એને જરૂર પડે છે. ન્યાયદર્શન ઈશ્વરને નિમિત્તકારણ ગણાવે છે ત્યારે વૈશેષિકદર્શન ઈશ્વરની ઇચ્છાથી પરમાણુઓમાં સ્પંદન જાગે છે અને સૃષ્ટિસર્જનની પ્રક્રિયા શરૂ થાય છે એમ કહે છે. અખાજીએ ન્યાયદર્શનને સંદર્ભે પ્રેરક ઈશ્વરની વાત કરી છે (૬૬) અને વૈશેષિકદર્શનને સંદર્ભે તત્ત્વોનું સામર્થ્ય ઈશ્વરને કારણે છે એમ કહ્યું છે (૬૮) તેનો આ જ અર્થ જણાય છે.

વેદાંતદર્શનમાં પારમાર્થિક દષ્ટિએ કેવલ બ્રહ્મનો સ્વીકાર થયો છે, તેથી તે દષ્ટિએ તેમાં ઈશ્વર માટે અવકાશ નથી. પરંતુ જે વ્યવહારદષ્ટિથી આપણે આ જગતને સત્ય માનીએ છીએ તે દષ્ટિએ આ જગતના કર્તા, ધર્તા અને હર્તા, સર્વશક્તિમાન અને સર્વજ્ઞ, કારણરૂપ ઈશ્વરને સ્વીકારવામાં આવે છે.

પરંતુ, વેદાંતે માનેલો આ ઈશ્વર તે માયાનું પરિણામ છે. બ્રહ્મ જ્યારે માયાશક્તિથી યુક્ત બને છે ત્યારે એ ઈશ્વર કહેવાય છે. આમ ઈશ્વર એટલે આ દર્શનની દષ્ટિએ માયાવિશિષ્ટ, માયાની ઉપાધિવાળું બ્રહ્મ, સગુણ બ્રહ્મ. તેને કારણબ્રહ્મ પણ કહેવામાં આવે છે.

અખાજી વેદાંતી હોઈને તેમની ઈશ્વરવિષયક વિચારણા આ જ પ્રકારની હોવી ઘટે. અખાજી કૈવલ્ય, ઈશ્વર અને જીવ એ ત્રણ પદનો ઉલ્લેખ કરે છે (૪૦) તેમાં આ ત્રણની વેદાંતમાન્ય અલગ સત્તાનો સ્વીકાર છે એમ સમજાય પરંતુ પછી ઈશ્વરપદનું તેઓ જે વિવરણ આપે છે એમાં જુદી સ્થિતિ જોવા મળે છે.

અખાજી કહે છે કે સામર્થ્ય હોય ત્યાં સહુ 'ઈશ્વર' કહે છે અને એની પાસે આશા-અપેક્ષા-લાલસાપૂર્વક દીન બનીને રહે છે. પણ પછી જીવ-ઈશ્વરનો ભેદ સમજાવતાં તેઓ કહે છે કે જીવની ચોરાસી લાખ જે યોનિ છે તેમાં બળની દૃષ્ટિએ એકબીજાથી ચડિયાતા-ઊતરતા જીવો છે. તેમાં જે બળિયા તેમાં એટલું ઈશ્વરપણું છે અને જે નિર્બળ છે તેમાં એટલું જીવપણું છે. (૪૬–૪૮).

આ પ્રકારના ભેદ જુદાજુદા જીવો વચ્ચે જ નહીં, પરંતુ દેવ, નર, નાગ, નવાણ, પર્વત, સિદ્ધ, ગુરુ વગેરેમાં પોતપોતાની અંદર પણ છે .(૪૯–૫૦). આ પરથી તેઓ એમ તાત્પર્ય કાઢે છે કે જીવ અને ઈશ્વર હંમેશાં સંલગ્ન છે (૨૫–૫૧). આ વાત તેઓ એક દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. જ્યારે અંધારામાં દીવો કરીએ ત્યારે તે દીવો આપણી સમક્ષ ઈશ્વર રૂપે પ્રગટે છે. પણ એ દીવા ઉપરાંત જ્યારે ચંદ્ર ઊગે છે ત્યારે ચંદ્ર ઈશ્વર બને છે ને દીવો જીવ બને છે. ચંદ્ર ઉપરાંત જ્યારે સૂર્ય ઊગે છે ત્યારે સૂર્ય ઈશ્વર બને છે પણ જ્યારે સૂર્ય ઉપરાંત મહાઅગ્નિ પ્રગટે છે ત્યારે તેની પાસે સૂર્યની તેજસ્વિતા ઝાંખી પડે છે (૫૧–૫૫). એટલેકે એ ઈશ્વર મટીને જીવ બને છે. આમ એક જ પદાર્થમાં ઈશ્વરત્વ અને જીવત્વ સાથે રહેલાં છે (૫૫).

આથી જ અખાજી ઈશ્વરતાને ન ઇચ્છવાનું કહે છે. ઈશ્વર એ અવિનાશી નથી. અવિનાશી તો પરબ્રહ્મ જ છે (૧૫–૧૬), જેને તેઓ બાધી – અખંડ ઈશ્વરતા કહે છે (૧૭૭). એ સિવાયની ઈશ્વરતા એ મધ્યસ્થિતિ છે જે પરબ્રહ્મ-અવસ્થાથી દૂર જ રાખે છે.

વેદાંતમાં તો કર્તા, હર્તા, સર્વજ્ઞ, સર્વશક્તિમાન ઈશ્વરની એક અલગ સત્તા છે, ભલે પરમાર્થિક દૃષ્ટિએ એ મિથ્યા છે. બધા પદાર્થોમાં ઐશ્વર્ય - ઈશ્વરત્વ રહેલું છે એમ માનીએ એટલે ઈશ્વરની અલગ સત્તા રહેતી નથી, ઈશ્વરત્વ એક ગુણ બની જાય છે. વળી એકબીજાની દૃષ્ટિએ એકબીજાને 'ઈશ્વર' કહેવામાં ઈશ્વરત્વ સાપેક્ષ થઈ જાય છે. આ વિચારનો વેદાંત સાથે મેળ બેસાડવો મુશ્કેલ જણાય છે.

વેદાંતની પરંપરાગત માન્યતાનું સમર્થન કરે એવા ઉદ્ગારો ક્વચિત્ અહીં આવી ગયા છે એ પણ નોંધવું જોઈએ. બ્રહ્માંડની સ્ફુરણામાં ઈશ્વર અને પિંડની સ્ફુરણામાં જીવ છે એમ કહ્યું છે (૨૪૬) તે જીવથી ઈશ્વરની અલગ સત્તાનો નિર્દેશ કરે છે. બધું જગત તે હિરણ્યગર્ભનું પ્રતિબિંબ છે (૧૩૭) એ વાત પણ વેદાંતસંમત વિચારનું જ નિરૂપણ કરે છે. વળી, અખાજી એક સ્થળે સર્વોવાસ ઈશ્વરની પણ વાત કરે છે (૮૫). પરંતુ ત્યાં જીવ એટલે સર્વોવાસ

એતદ્

ઈશ્વર એટલે બ્રહ્મ – પરમ ચૈતન્ય એવું કેવલાદ્વૈતવાદી અંતિમ તાત્પર્ય જ અભિપ્રેત જણાય છે. પછીથી પશુ, પંખી આદિ સર્વ પદાર્થોમાં ઓછું-વધતું ચૈતન્ય નથી, એ સઘળો ચૈતન્યવિલાસ છે એમ કહ્યું છે તેમાં પણ એ જ તાત્પર્ય રજૂ થયેલું છે. એટલે અખાજીએ વિસ્તારથી મૂકેલી ઈશ્વર વિશેની પોતાની માન્યતામાં આ નિરૂપણને બાધક ન ગણીએ તો ચાલે.

અખાજીની ઈશ્વરવિષયક આ વિચારણાનું એક બીજું પરિણામ પણ દેખાય છે. અખાજી ચામખેડાનું દષ્ટાંત આપે છે તેમાં એ આખો ખેલ દીવાને કારણે છે એમ કહે છે અને દીવાને સ્થાને ચિત્તને સ્થાપે છે. એટલેકે આ સૃષ્ટિ એ ચિત્તનું સર્જન છે; અલબત્ત એ અજ્ઞાનનું પરિણામ છે. સૂર્યપ્રકાશમાં જેમ ચામખેડાનો ખેલ ચાલતો નથી તેમ જ્ઞાનસૂર્ય ઊગે ત્યારે સૃષ્ટિખેલ ચાલતો નથી (૨૭૦–૭૦). આમાં દેખાય છે કે અખાજી ચિત્તમાં સૃષ્ટિકર્તા ઈશ્વરનો ગુણ આરોપી રહ્યા છે.

સૃષ્ટિસર્જક ચિત્તની આ કલ્પના અજાતવાદની નજીક આવે. તેમાં પણ આ મિથ્યા સૃષ્ટિની સરજત ચિત્તની જ ગણવામાં આવે છે; બાકી સૃષ્ટિ જન્મી જ નથી એમ માનવામાં આવે છે. અખાજી પર અજાતવાદનો જરૂર પ્રભાવ છે પરંતુ અખાજીની ઈશ્વરવિષયક વિચારણા એટલેકે સાપેક્ષ અને ગુણરૂપ ઈશ્વરની કલ્પનાને અજાતવાદમાંથી ટેકો મળે તેમ જણાતું નથી.

ચિત્તધર્મો અને ઇન્દ્રિયધર્મો

ચિત્ત ચિદ્‌સ્વરૂપ છે, જીવ આત્મરૂપ છે પણ તે એના આ સ્વરૂપમાં હમેશાં રહી શકતાં નથી તેનું કારણ ચિત્તને વળગેલા ચિત્તધર્મો અને ઇન્દ્રિયધર્મો છે. અખાજી ચિત્તના બે પ્રકારના પરિવાર વર્ણવે છે. ૧. મોહ, કામ, ક્રોધ વગેરે; ૨. વિવેક, વિચાર, સંયમ, શાંતિ વગેરે. અખાજી મોહ અને વિવેકને ચિત્તના બે મુખ્ય પુત્રો અને મંત્રીઓ તરીકે પણ વર્ણવે છે (૧, ૨, ૨૯૩–૯૫). ચિત્ત જ્યારે મોહથી પ્રેરાય છે ત્યારે એ ઇન્દ્રિયભોગ તરફ વળે છે, જેને લીધે એ પોતાના ચૈતન્યસ્વરૂપને ખોઈ બેસે છે (૨૮૦–૮૧).

મોહાદિક ચિત્તના સામર્થ્યથી જ પ્રવૃત્ત થાય છે. એ રીતે એ ચિત્તના સેવકો પણ છે પરંતુ એ સેવકો ચિત્તને છેતરે છે, જેની ચિત્તને ખબર પડતી નથી. ચિદ્‌સ્વરૂપે ચિત્ત અતિ મહાન અને સામર્થ્યવાન છે કેમકે, કામ, ક્રોધ વગેરેની આગળ એ દીન બની જાય છે. આ બધાની સાથે એ એવો દઢ સંબંધ બાંધી લે છે કે બંને એકબીજા વિના મૃત્યુ પામે છે (૨૮૩–૮૫).

ચિત્ત અને ચિત્તધર્મો એકબીજાને વળગેલાં હોય તો એનો ઉપાય શો ? અખાજી કહે છે કે જેમ ચકમકમાંથી અગ્નિ નીકળે પણ તેને વળગવા માટે

કોઈ જગ્યા ન મળે તો તે અગ્નિ એટલાથી કંઈ થઈ શકતું નથી અને તે તરત જ શાંત પડી જાય છે. પણ જો તે રૂને વળગી જાય તો આગ ફેલાવે છે. આ જ રીતે માયાકાલરૂપી ચકમક ઘસાય છે ત્યારે એમાંથી જે અગ્નિ નીપજે છે તે કામક્રોધરૂપી રૂને વળગે તો પછી એ અગ્નિ પાતાળથી વૈકુંઠ પર્યંત વિસ્તરે છે, પવિત્ર-અપવિત્ર બધા જ પદાર્થોનું ભક્ષણ કરે છે, ઇન્દ્રિયો સાથે સમરસ થઈને રહે છે. આને કારણે બ્રહ્મભાવનાનો નાશ થાય છે. તાત્પર્ય એ છે કે માયાકાલને પરિણામે જે ભ્રાંતિ જન્મે છે તે કામ, ક્રોધાદિકના આશ્રયથી વિસ્તરે છે. આ આશ્રય જો એને ન મળે તો એ વિસ્તરે નહીં (૨૮૬–૯૦).

આ તો ચિત્તના સામાન્ય સ્થિતિનું ચિત્ર થયું. પરંતુ બ્રહ્મજ્ઞાન એટલે કે બ્રહ્મજ્ઞાન થયા પછીની સ્થિતિ શી હોય છે? (૨૯૧) એ નોંધપાત્ર છે કે કેવળ જ્ઞાનથી બધા કોયડા ઉકલી જાય છે એવું અખાજી માનતા નથી. જ્ઞાન મોહયુક્ત હોઈ શકે છે તેમ વિવેકયુક્ત પણ હોઈ શકે છે. વિવેકયુક્તજ્ઞાન એ જ બ્રહ્મજ્ઞાનની ખરી સ્થિતિ (જુઓ હવે પછી 'જ્ઞાન અને જ્ઞાની' એ નોંધ).

મોહાદિક ચિત્ત સાથે જ અવતરેલા છે. દીવામાંથી તેજ અળગું ન થઈ શકે એમ આ ચિત્તધર્મો ચિત્તથી અલગ ન થઈ શકે. પરંતુ મોહપ્રેરિત અને વિવેકપ્રેરિત ચિત્તની સ્થિતિ જુદી હોય છે. દીવો જ્યારે સહજ રીતે પ્રકાશે છે ત્યારે તેની જ્યોત સુખકર લાગે છે પણ એ જ જ્યોત જ્યારે તૃણને સ્પર્શે છે ત્યારે આગ ફેલાવે છે ને દુઃખ ઉત્પન્ન કરે છે. એવી જ રીતે ઇન્દ્રિયો સહજભાવે વર્તે તો વિષયભોગ દુઃખ આપનારો કે બંધનરૂપ બનતો નથી, પરંતુ એ અતિશયતાથી પ્રવર્તે તો આપત્તિ ઊભી થાય છે. એટલેકે ત્વચા સ્પર્શનો અનુભવ લે પણ એનો વિશેષ આદર ન કરે, નેત્ર સ્વભાવગત રીતે રૂપને જુએ પણ તેનાથી તણાઈ જાય નહીં. આમ ઇન્દ્રિયોના ભોગ તૃષ્ણા વિના, સ્વાભાવિકતાથી ભોગવવામાં નિવૃત્તિસુખ જ રહેલું છે અને આત્મતત્ત્વના અનુભવમાં કશો વિક્ષેપ થતો નથી (૩૩૩–૪૧).

ઇન્દ્રિયધર્મોનો અખાજી આત્યંતિક તિરસ્કાર કરતા નથી એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. અને વિવેકપૂર્વકના ઇન્દ્રિયવ્યવહાર દ્વારા મોહાદિકનું નિવારણ કરવાનો એમણે માર્ગ બતાવ્યો છે. વિવેકાદિ પરિવારના ઉત્કર્ષ થતાં મોહાદિક પરિવારનો અપકર્ષ થાય એ સ્વાભાવિક છે. આ જ ચિત્તશુદ્ધિનો ખરો ઉપાય છે.

અખાજીનું એક બીજું નિરીક્ષણ પણ નોંધપાત્ર છે. તેઓ કહે છે કે માણસ અને દેવનું ઇન્દ્રિયજ્ઞાન બીજી જીવયોનિઓ કરતાં વિશેષ છે. આથી કામ-ક્રોધાદિક આવેગો એ વધારે પ્રમાણમાં અનુભવે છે, એમની રાગદ્વેષની ગાંઠ

તીવ્ર હોય છે. આથી જ એમને વારંવાર અવતાર લેવો પડે છે. અન્ય જીવો માત્ર માયાના પ્રવાહમાં વહેનારા છે ત્યારે માણસ કે દેવ પોતાનો સંસાર ઊભો કરે છે (૧૫૮–૬૩).

દાર્શનિક મતો અને તેમના મુક્તિ વિશેના ખ્યાલો

અખાજી માત્ર તત્ત્વવિચારક નથી, સાધક પણ છે. તેથી સ્વાભાવિક રીતે જ એમનાં તત્ત્વવિચારનું લક્ષ્ય મુક્તિ કે મોક્ષ હોય. આ કૃતિમાં એમણે વિવિધ દર્શનોના મુક્તિવિષયક ખ્યાલોની નોંધ લીધી છે અને એને આધારે પોતાના તત્ત્વવિચારને આગળ ચલાવ્યો છે. આને અનુષંગે તેમણે સૃષ્ટિના નિર્માણ વિશેના વિવિધ દર્શનોના મત પણ રજૂ કર્યાં છે (૬૪–૭૮).

ન્યાયદર્શન અને વૈશેષિકદર્શન પરમાણુવાદી છે એ જાણીતી વાત છે. અહીં અખાજીએ આ દર્શનોનો એ મત રજૂ કર્યો છે કે પરમાણુઓના સંયોગથી સૃષ્ટિ ઉત્પન્ન થાય છે અને તેના વિભાજનથી સૃષ્ટિનો નાશ થાય છે. આ દર્શનોના અભિપ્રાય અનુસાર સૃષ્ટિનિર્માણમાં ઈશ્વરનું શું સ્થાન છે તેની વાત પણ અખાજીએ કરી છે (૬૫–૬૮), જેની ચર્ચા અહીં આ પહેલાં કરેલી છે. આ બંને દર્શનોનો મુક્તિ વિશેનો ખ્યાલ અખાજી એમ વર્ણવે છે કે છ ઇન્દ્રિયો, છ વિષયો, છ પ્રકારના જ્ઞાન, સુખ, દુઃખ ને દેહ એ એકવીસને લગતા દોષોથી જે રહિત થાય છે તે આત્મા મુક્તિપદને પામે છે (૬૯–૭૦).

અખાજીની આ સમજૂતી ઉદ્યોતકરના ન્યાયવાર્તિકને આધારે આપેલી છે. ન્યાયદર્શનનું લક્ષ્ય નિઃશ્રેયસ્ એટલેકે પરમકલ્યાણની અવસ્થાની પ્રાપ્તિ છે. આ સ્થિતિ એક પ્રકારની નિષેધાત્મક કે અભાવાત્મક સ્થિતિ છે. એમાં સુખ અને અહિત બંનેમાંથી મુક્તિ હોય છે. ન્યાયવાર્તિક બે પ્રકારની અહિત-નિવૃત્તિ વર્ણવે છે. કંટક વગેરે અહિત કરનારા પદાર્થોનો પરિહાર તે અનાત્યંતિકી અહિતનિવૃત્તિ. આત્યંતિકી અહિતનિવૃત્તિ તે ૨૧ પ્રકારની દુઃખ-હાનિમાંથી નિવૃત્તિ. તે ૨૧ પ્રકાર આ પ્રમાણે છે: દેહ, ૭ ઇન્દ્રિય, ૭ વિષય, ૭ બુદ્ધિ (ઇન્દ્રિયજ્ઞાન), સુખ અને દુઃખ. તાત્પર્ય એ છે કે આ ૨૧ બાબતોને લગતી વળગણ દૂર થાય ત્યારે આત્યંતિકી દુઃખનિવૃત્તિ થાય છે. જેને ન્યાય-વાર્તિકે ૨૧ પ્રકારની દુઃખહાનિ કહી છે તેને અખાજી ૨૧ પ્રકારના દોષ કહે છે તેમાં, ઉપરની સમજૂતી જોતાં, કશું ખોટું નથી.

જોઈ શકાય છે કે ન્યાયદર્શનમાં નિઃશ્રેયસની સ્થિતિ તે આનંદના કે પીડાના કશા અનુભવ વિનાની, કશી ચેતના વિનાની સ્થિતિ છે તે અખાજીના નિરૂપણમાં સ્ફુટ થતું નથી. સાંખ્યદર્શનનો મુક્તિ વિશેનો મત અખાજી પરં-

પરાને અનુસરતો જ આપે છે. સાંખ્યદર્શનને મતે આ સંસાર તે પ્રકૃતિ-પુરુષનો યોગ છે. પુરુષ એટલેકે જીવ પ્રકૃતિ સાથે પોતાની ગાંઠ બાંધે છે તેને કારણે તે ત્રણ લોકમાં આથડે છે. અહંકાર છોડીને પ્રકૃતિ-પુરુષનો વિવેક કરે એટલે-કે પ્રકૃતિથી પુરુષને અલગ માને તે જ એની મુક્તિ છે. સાંખ્યદર્શન આને સાંખ્યયોગ એટલેકે જ્ઞાનયોગ કહે છે (૭૨–૭૩).

યોગદર્શનમાં તત્ત્વવિચાર સાંખ્યદર્શનનો છે જે અખાજી અહીં રજૂ કરે છે (૭૬–૭૬). ફેર એટલો છે કે પ્રકૃતિ-પુરુષનો વિવેક કરવા માટે યોગદર્શન યોગસાધનાને જરૂરી માને છે. અખાજીએ આ વાત મૂકી છે પણ તે અસ્પષ્ટ રહી ગઈ છે (૭૭). અખાજી કહે છે કે સાધનાથી ઈશ્વરપદ — અજરામરપદની પ્રાપ્તિ થાય છે, જન્મમરણના ફેરા ટળે છે, સમસ્ત બ્રહ્માંડ આત્મસ્વરૂપ બને છે. આ સિદ્ધિ તે જ મુક્તિ (૭૭-૭૮).

મીમાંસાદર્શનના મુક્તિ વિશેના મતને પણ અખાજીએ પરંપરાનુસાર વર્ણવ્યો છે. એ દર્શનને મતે જીવની ગતિ કર્મને અધીન છે. સત્કર્મથી એ સ્વર્ગભોગ ભોગવે છે અને દુષ્ટકર્મથી એ ૮૪ લાખ જન્મના ફેરામાં ભટકે છે. આ સ્વર્ગભોગ તે જ મીમાંસાની દૃષ્ટિએ મુક્તિ (૭૩-૭૫). એ નોંધપાત્ર છે કે આ સ્વર્ગભોગ કાયમ માટેનો હોતો નથી. જીવના સત્કર્મના ફળ પૂરાં થાય એટલે એણે ફરીથી જન્મ લેવો પડે છે. અખાજીએ આ વાત નોંધી નથી પરંતુ એમણે જીવનની ગતિને કોઈ અંત નથી (૭૪) એમ કહ્યું છે તેમાં આનું સૂચન જોઈ શકાય.

આ દર્શનોના મુક્તિ વિશેના મતોના અનુસંધાનમાં વેદાંતનો મુક્તિ વિશેનો મત રજૂ થવો જોઈએ એમ સહેજે અપેક્ષા રહે. પરંતુ અખાજી એમ કરતા નથી. તેઓ આ પાંચે દર્શનો દ્વૈતવાદી છે અને સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિનો સ્વીકાર કરે છે એની ટીકા કરી વેદાંતની દૃષ્ટિએ જગત કે જગતનાં કૃત્ય નથી અને સઘળો ચૈતન્યવિલાસ છે એમ કહે છે અને પછી વેદાંતદર્શનની વીગતવાર સમજૂતી તરફ વળી જાય છે. ગ્રંથને અંતે અહંભાવ ટળતાં ચિત્ત એ ચૈતન્ય સ્વરૂપ છે એવું અખાજી પ્રતિપાદન કરે છે (૪૦૮–૧૧). વેદાંતની દૃષ્ટિએ આમ પોતાના ચૈતન્યસ્વરૂપની પ્રતીતિ થવામાં જ ચિત્તની મુક્તિ છે એમ કહી શકાય.

સુષુપ્તિ, સ્વપ્ન અને જાગ્રત

સુષુપ્તિ, સ્વપ્ન અને જાગ્રત એ ત્રણ અવસ્થા વિશે અખાજીએ અહીં વાત કરી છે તે વિચારણીય છે.

એક સ્થાને તેઓ સુષુપ્તિ અને જાગ્રતની તુલના કરે છે. સુષુપ્તિમાં દેહ અને પ્રાણનું સ્ફુરણ હોતું નથી. તેથી જીવ જાણે પોતે દેહરૂપ નથી, આત્મસ્વરૂપ છે એમ પ્રતીત કરે છે. સુષુપ્તિમાંથી જાગ્રતમાં આવતાં દેહાભિમાન જાગે છે, એની સાથે સંકલ્પ, વિકલ્પ, વિષયભોગ, શાસ્ત્રવિચાર વગેરે જગતવ્યવહાર ઊભો થાય છે (૧૨૩-૨૫). આમ તો આ વેદાંતસંમત વાત છે, પરંતુ વેદાંતની દૃષ્ટિએ સુષુપ્તિની જે અવસ્થા છે તે અજ્ઞાનમય છે ને તેથી એમાં આત્મસ્વરૂપમાં જે રહેવાનું બને છે તે ક્ષણિક હોય છે. વેદાંતને ઇષ્ટ તો જ્ઞાનજન્ય આત્મસ્વરૂપાનુભૂતિ જ છે. અખાજી અહીં ત્યાં સુધી નથી ગયા એનું કારણ એ જણાય છે કે આ વાત અહીં ચિત્તને મુખે મુકાયેલી છે.

જગતભ્રાંતિ કે જગતમિથ્યાત્વને સમજાવવા વેદાંતમાં સ્વપ્નાવસ્થાનું દૃષ્ટાંત બહુ જાણીતું છે. અહીં અખાજીએ સ્વપ્નાવસ્થામાં વણનિરમી સૃષ્ટિ એટલેકે મિથ્યાસૃષ્ટિનો અનુભવ થાય છે એ વાત વીગતથી રજૂ કરી છે (૧૬૭–૬૯). પરંતુ નોંધપાત્ર એ છે કે અખાજી આ વિચાર પરથી એક જુદા જ વિચાર તરફ જાય છે. એ કહે છે કે જાગ્રતાવસ્થાની જેમ સ્વપ્નાવસ્થામાં માણસને શબ્દ, સ્પર્શ, રૂપ, રસ, ગંધનો અનુભવ થાય છે. 'હું' ને 'મારું' એવો ભાવ પણ હોય છે અને જાગે ત્યારે આ બધું યાદ આવે છે તો પછી જાગ્રત અને સ્વપ્નમાં શો ભેદ છે? (૧૭૧–૭૩) એટલેકે સ્વપ્નાવસ્થા એ જાગ્રતાવસ્થા જેવી સત્ય નથી?

આના જવાબ રૂપે અખાજી કહે છે કે સ્વપ્નમાં જે પદાર્થો હોય છે તે જાગ્રતમાં હોતા નથી અને જાગ્રતમાં હોય છે તે સ્વપ્નમાં હોતા નથી. જે બધી અવસ્થામાં હોય તે સત્ય. એટલે સ્વપ્નની જેમ જાગ્રત પણ મિથ્યા છે, માત્ર બે અવસ્થા જુદી છે એટલું જ (૧૭૪).

સ્વપ્ન અને જાગ્રત બંને અવસ્થા સરખી મિથ્યા હોવાનો જે વિચાર અહીં રજૂ થયો છે તે ગૌડપાદનો છે. શંકરાચાર્યના કેવલાદ્વૈત સિદ્ધાંતમાં પારમાર્થિક દૃષ્ટિએ જાગ્રત અવસ્થા મિથ્યા છે પણ વ્યાવહારિક દૃષ્ટિએ સ્વપ્ન કરતાં જાગ્રત વધારે સત્ય છે. આથી જ જગતભ્રાંતિને સમજાવવા સ્વપ્નનું ઉદાહરણ લેવામાં આવે છે. સ્વપ્ન અને જાગ્રતના અનુભવો એકબીજાનો છેદ ઉડાડે છે અને તેથી એ બંને મિથ્યા ઠરે છે એ દલીલ પણ ગૌડપાદની છે.

અખાજીએ ગૌડપાદનો આવો સૂક્ષ્મ વિચાર ઝીલ્યો છે એ અત્યંત નોંધપાત્ર ઘટના છે.

ભક્તિ

અખાજી જ્ઞાનમાર્ગી છે. એમની દૃષ્ટિએ કૈવલ્યબ્રહ્મને પ્રાપ્ત કરવાનું

મહત્વનું સાધન છે જ્ઞાન, જેને એ વિચાર, સૂઝ, સમજ, અનુભવ વગેરે શબ્દોથી પણ નિર્દેશે છે. અખાજીની તત્ત્વવિચારણામાં જ્ઞાનની સાથે ભક્તિનો પણ સ્વીકાર છે કે કેમ અને હોય તો એ કયા પ્રકારનો છે એ વિચારવા જેવું છે. 'ચિત્તવિચારસંવાદ'માં આ મુદ્દાની પણ વીગતે ચર્ચા અખાજીએ કરી છે (૩૮૬—૪૦૫).

અખાજી આત્મસાધનામાં ભક્તિનો સ્વીકાર તો કરે છે (૩૮૬), એટલું જ નહીં નવધાભક્તિ અને એના એકયાસી પેટાપ્રકારોનો પણ તેઓ આત્યંતિક અસ્વીકાર કરતા હોય એમ લાગતું નથી. તેઓ કહે છે કે દેહઅધ્યાસથી જીવ સ્વરૂપનું ભાન ગુમાવે અને ચોર્યાસી લાખ જન્મોની સ્વપ્નશ્રેણીમાં સરી પડે ત્યારે એ નિદ્રાને દૂર કરવા માટે ભક્તિનું સાધન બતાવવામાં આવ્યું છે. આ ભક્તિ આંતરિક હોય તેમ બાહ્ય હોય. નવધાભક્તિ એ બાહ્યભક્તિ છે (૩૮૭-૯૨).

એકબે દૃષ્ટાંતથી અખાજી પોતાની આ વાત સમજાવે છે :

જેમ કોઈને ઉન્મત્તતાનો રોગ લાગુ પડ્યો હોય અને તે ખાટું દહીં ખાય તો એની ઉન્મત્તતા વધે છે ત્યારે એને નિરોગી કરવા માટે તીખાં તમતમતાં ઔષધ આપવામાં આવે છે તેવી રીતે સંસારી ભ્રમરોગ નિવારવા માટે ભક્તિનું પ્રયોજન છે. જેમ તોફાને ચડેલા બાળકને કશીક લાલચ આપીને માતા તોફાન કરતો વારે છે તેમ આત્મવૃત્તિ પાછી આણવી એ ભક્તિનો હેતુ છે.

પરંતુ ભક્તિમાર્ગનું, ખાસ કરીને નવધાપ્રકારની બાહ્યભક્તિનું જોખમ પણ છે. જેમ ઔષધનું કેટલીક વાર અજીર્ણ થાય છે અથવા એનું વ્યસન પડી જાય છે અને તેથી એ નિરર્થક બની જાય છે તેમ આત્માને ઓળખવાને સ્થાને બાહ્ય ભક્તિની નાચવાકૂદવા જેવી પ્રવૃત્તિમાં જ માણસ પડી જાય છે અને તેનો સંસારી ઉન્માદ ઘટવાને બદલે વધી જાય છે (૩૯૩-૯૭).

આ પરથી સમજાય છે કે અખાજી નવધાભક્તિનો તો ઘણો મર્યાદિત સ્વીકાર કરે છે. આ ભક્તિને તેઓ ગુણના — સત્ત્વ, રજસ્, તમસના — પટવાળી ભક્તિ કહે છે. જેનાથી પરબ્રહ્મને તરત જ પામી શકાય એવો ભક્તિઆચાર તો તેઓ જુદો જ ગણે છે (૩૯૮). આ ભક્તિને તેઓ અણલિંગીની ભક્તિ એટલે કે પરબ્રહ્મના જ્ઞાનરૂપ ભક્તિ કહે છે. એને વિરહવૈરાગ્ય એવું સૂચક નામ આપે છે. આ આંતરિકભક્તિ છે. એનું સ્વરૂપ એક દૃષ્ટાંતથી એમણે સ્ફુટ કર્યું છે.

જ્યારે ઘણી મેઘવૃષ્ટિ થવાની હોય ત્યારે ઘણો તાપ પડે છે. એ તાપને

એતદ્

કારણે જળ ઉત્પન્ન થાય છે, તેમ જ્યારે ઘણી આતુરતા ઊપજે છે ત્યારે અંતરમાંથી હરિ પ્રગટ થાય છે (૩૯૯–૪૦૧). આ રીતે આત્મા દ્વારા જ આત્માની પ્રાપ્તિ થાય છે તેને અખાજી લૌકિક ભક્તિ ગણતા નથી અને જે ભક્તિનો એ સાધનામાર્ગમાં સ્વીકાર કરે છે તે અંતે તો આ જ ભક્તિ છે. (૪૦૪–૦૫).

જ્ઞાન અને જ્ઞાની

અખાજી જ્ઞાનમાર્ગી કવિ છે. એટલેકે અધ્યાત્મસાધનામાં એ જ્ઞાનને મુખ્ય સાધન માને છે પણ આ જ્ઞાન તે શાસ્ત્રજ્ઞાન કે પંડિતાઈ નથી પરંતુ પરમાત્મતત્ત્વના અનુભવરૂપી જ્ઞાન છે તે જાણીતી વાત છે. આ સંદર્ભમાં આ કૃતિમાં થયેલી જ્ઞાન અને જ્ઞાની વિશેની ચર્ચા જોવા જેવી છે. અહીં અખાજી જેને બ્રહ્મતત્ત્વ વિશે જ્ઞાન (મહાજ્ઞાન) થાય છે તેની વ્યવહારમાં સ્થિતિ કેવી હોય, સાચો જ્ઞાની કોણ, ખલજ્ઞાની કોણ, સત્ય વિનાનું જ્ઞાન નિરર્થક છે વગેરે મુદ્દાઓ રજૂ કરે છે (૨૯૦–૩૪૯).

અખાજી કહે છે કે વ્યવહારમાં જ્ઞાનનાં અધિકારભેદે જુદાંજુદાં પરિણામ આવતાં દેખાય છે. આ વાતને કવિ જાણીતી લોકવાયકાના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે કે જો સ્વાતિબિંદુ સર્પના મુખમાં પડે તો તેનું હળાહળ વિષ થાય છે પણ એ જ સ્વાતિબિંદુ જો છીપમાં પડે તો તેનું મોતી નીપજે છે. એવું જ જ્ઞાનનું છે. અધિકારી વ્યક્તિને જો એ પ્રાપ્ત થાય તો ઇષ્ટ પરિણામ આવે છે અને અનધિકારી વ્યક્તિને જો એ પ્રાપ્ત થાય તો એનું ઘાતક પરિણામ આવે છે (૨૯૧–૯૨).

જ્ઞાનનાં બે પરિણામો બતાવવા માટે અખાજી જ્ઞાનીના બે વર્ગ પાડે છે. એક, જેમને વામ અંગે એટલે ખોટે માર્ગે જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયું છે તે. એમને અખાજી વામજ્ઞાની કે ખલજ્ઞાની તરીકે ઓળખાવે છે. એમનું જ્ઞાન મોહપ્રેરિત હોય છે તેથી તેઓ પ્રવૃત્તિમાં અને તેથી કામક્રોધાદિક વૃત્તિઓમાં રચ્યાપચ્યા રહે છે. જેમને દક્ષિણ અંગે એટલેકે સાચે માર્ગે જ્ઞાન ઊપજે છે તે દક્ષિણ-જ્ઞાની. અખાજી એમને નૈષ્ઠિકજ્ઞાની અને પ્રજ્ઞાવંત તરીકે પણ ઓળખાવે છે. તેમનું જ્ઞાન વિવેક પ્રેરિત હોય છે. તેઓ નિવૃત્તિમાર્ગી હોય છે અને સંયમ, શાંતિ, સત્ય, સંતોષ વગેરે અનુભવે છે. (૨૯૩–૯૬).

આ બંને પ્રકારના જ્ઞાનીઓનું જીવન કેવું હોય છે તે અખાજી ભૂચર અને ખેચરના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. ખેચર આકાશમાં જેવી ગતિ કરી શકે છે. તેવી ગતિ ભૂચરને પાંખ આવે તોપણ તે કરી શકતો નથી. તેવી રીતે જે

વામજ્ઞાની છે તેમને ગુરુ વડે પાંખ આવે (જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય) ત્યારે તે ઊડવાનો પ્રયત્ન કરે પણ ફરી પૃથ્વી પર પડે છે કેમકે એનો પૃથ્વીનો એટલે સંસારનો અધ્યાસ નષ્ટ થયો નથી હોતો. એ વાતો તો જ્ઞાનની કરે છે પણ પ્રવૃત્તિમાં તનમનનાં સુખ ભોગવે છે. ત્યારે નૈષ્ઠિકજ્ઞાનીમાં તનમનનો અધ્યાસ રહેતો નથી તેથી તેમનો દેહ માત્ર સંસારમાં વર્તે છે પરંતુ એમનું લક્ષ ચૈતન્યમાં જ હોય એટલેકે એ ચિદાકાશમાં જ વિચરે છે (૨૯૯–૩૦૪).

જ્ઞાનીમાં અનધિકારને કારણે અધૂરપ રહી જાય ને સંસારનો અધ્યાસ છૂટે નહીં એ એક વાત છે અને જ્ઞાન પ્રત્યેની નિષ્ઠા જ ખોટી હોય એ બીજી વાત છે. આવા ખોટી નિષ્ઠાવાળા જ્ઞાનીને અખાજી ખલજ્ઞાની કહે છે. તેમનામાં વચનવિવેક હોય, તેમનું વર્તન પણ રૂડું હોય છે પણ અંતરમાં હરિગુરુ પ્રત્યે હેત હોતું નથી. અખાજીની દષ્ટિએ શુષ્કજ્ઞાન કેટલું નિરર્થક છે અને જ્ઞાનની સાથે નિષ્ઠા – હૃદયનો ભાવ કેટલાં આવશ્યક છે તે વાત એકબીજા દષ્ટાંતથી તેઓ સમજાવે છે. ઘીને માટે આપણે દૂધ જમાવીએ પણ એમાં જો મેળવણ બરાબર પ્રમાણમાં ન પડે તો ઘી થતું નથી, કાંજી થઈને રહે છે. જેમણે ગુરુનો હૃદયમાં અનુભવ કર્યો નથી તે ગુરુનાં વચન વડે ભલે વાત કરે પણ તેમનું જ્ઞાન નિરર્થક હોય છે, સાર વિનાનું હોય છે (૩૪૭–૪૯).

વામજ્ઞાની અને નૈષ્ઠિકજ્ઞાનીની ગતિમાં કેટલો મોટો ફેર હોય છે તે અખાજી પારાના દષ્ટાંતથી સમજાવે છે. જે પારાને ઔષધિની પ્રક્રિયાઓથી મારવામાં આવે છે એટલેકે એને શુદ્ધ અને સિદ્ધ કરવામાં આવે છે, અને જે રસાયણ બને છે તે પારો સ્વર્ગ, મૃત્યુ તથા પાતાળલોકમાં ગતિ કરાવે છે અને એ અગ્નિ પાસે પણ ટકી શકે છે. તેવી રીતે જે આશામુક્ત થઈને રહે છે, જેણે દેહભાવ છોડી દીધો છે તેવા પ્રજ્ઞાવંતની ગતિ અસાધારણ હોય છે. પરંતુ જે પારામાં ગંધકનો સંસ્કાર થાય તેનું આંતરિક સત્ત્વ નાશ પામે છે અને તે અગ્નિ સમક્ષ ટકી શકતો નથી. તેવી જ રીતે વિવેક વિનાનું જ્ઞાન કશું પરિણામ લાવી શકતું નથી. (૩૦૮–૧૩).

ઉત્તમ જ્ઞાનીનાં લક્ષણ અખાજી આમ વર્ણવે છે: સર્વાતીત બ્રહ્મમાં એનો નિશ્ચય હોય છે. તેનામાં ગુરુ પ્રત્યે પ્રીતિ-ભક્તિ હોય છે. અવિહિત એ આચરતો નથી. તેના બાહ્ય-આભ્યંતર સર્વ અંગો પવિત્ર હોય છે. અંતર ઉદાસીન – તટસ્થ હોય છે. તેનાં વચનો પ્રતીતિવાળાં હોય છે. એ ખલજ્ઞાનીનો સંગ કરતો નથી. તેનો વ્યવહાર સત્યનિષ્ઠ હોય છે. (૩૪૪–૪૬).

અખાજી જ્ઞાનમાં સત્યનિષ્ઠાનું ઘણું મહત્ત્વ કરે છે. સત્ય વિનાના જ્ઞાનની

કોઈ કિંમત નથી. મહાજ્ઞાન પ્રાપ્ત થયા પછી પણ સત્ય જેમ આચરણ કરાવે તેમ આચરણ કરવું જોઈએ. સત્ય સીધો રસ્તો બતાવે છે. જ્ઞાનની સાથે મનુષ્ય જો સત્યને આગળ કરીને ચાલે તો સત્ય તેને આગળ આગળ લઈ જાય છે. જ્ઞાની માણસ પણ જો સત્યને આગળ કરીને ભોગ ભોગવે તો કદી ભૂલો પડતો નથી. પણ જે સત્યને ખુએ તે બધું જ ગુમાવે છે. એટલે જ્ઞાનનો મર્મ સત્યમાં રહેલો છે (૩૨૬–૨૯).

સત્ય વિનાનું જ્ઞાન નિરર્થક છે એ વાતને અખાજી નેત્ર વગરના રાજાના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. તેઓ કહે છે કે કોઈ મહારાજા હોય અને તે અંધ હોવા છતાં રાજ્ય કરતો હોય પણ તેની પ્રજા તો દુઃખી જ હોય કારણ ચક્ષુ વિનાનો રાજા સાચો ન્યાય કરી શકે નહીં, એ મંત્રીનું ગમતું જ આચરે. તેવી રીતે સત્ય વિના જ્ઞાની મોહ વગેરેથી પ્રેરાય છે અને આત્મલાભ ગુમાવે છે (૩૨૯–૩૨).

આ સત્યનિષ્ઠા એટલે શું? અખાજીએ સત્યનો કશો અર્થ કર્યો નથી. પરંતુ અખાજીના તત્ત્વજ્ઞાનમાં બ્રહ્મ જ સત્ય છે, તેથી સત્યનિષ્ઠા તે બ્રહ્મભાવ એમ સમજવું જોઈએ. બ્રહ્મભાવ વિનાનું જ્ઞાન વ્યર્થ છે અને હાનિકારક છે એમ એમનું તાત્પર્ય છે એટલે અંતે ખરા જ્ઞાનની કસોટી અખાજીની દૃષ્ટિએ આ જ છે – જીવન બ્રહ્મભાવમય બન્યું છે કે નહીં.

ગુરુ

આ કૃતિમાં અખાજીએ ગુરુ વિશેની પોતાની વિચારણા વિસ્તારથી મૂકી છે (૩૫૦–૮૫). તેમાંના કેટલાક મુદ્દાઓ ખાસ ધ્યાનપાત્ર છે.

અખાજી ગુરુ વિશેની આપણી વ્યવહારની સમજનો નિર્દેશ કરે છે. જેની પાસેથી આપણે જે વિદ્યા લઈએ તેને આપણે તે વિદ્યાના ગુરુ કહીએ છીએ. એમ વેદવિદ્યાથી માંડીને ચૌર્યવિદ્યા સુધીના ગુરુઓ હોય છે (૩૬૯–૭૦). તેમનો વ્યવહારમાં ઉપયોગ છે ખરો પરંતુ એમની શક્તિ એમની વિદ્યા પૂરતી મર્યાદિત હોય છે. આ વાત અખાજી કોડીના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. જેમ કોડી સ્વરૂપે દ્રવ્ય છે અને ક્રયવિક્રયનું માધ્યમ બને છે પણ એનાથી પાત્ર ઘડાતું નથી કે સિક્કો પણ પડતો નથી. એવી રીતે આ ગુરુઓની પહોંચ જગતના પ્રપંચ સુધીની જ હોય છે, બ્રહ્મતત્ત્વ – કૈવલ્યનું દર્શન કરાવવા એ સમર્થ હોતા નથી (૩૮૪–૮૫).

અખાજીની દૃષ્ટિએ બાળક જન્મે તેની સાથે જ તેને પયપાન કરવાનું જે જ્ઞાન આપે છે તે જ સાચા ગુરુ છે. એ ગુરુ સદાકાળ મનુષ્યની સાથે હોય છે. બીજા ગુરુ તો સદા એના બુદ્દબુદો છે (૩૭૧–૭૨), એ બધાનો પ્રેરક અવાચ્ય

પરબ્રહ્મગુરુ છે (૩૮૪). આનો અર્થ એ થાય કે અખાજી અંતે તો પરમતત્ત્વ — આત્મતત્ત્વને જ ખરો ગુરુ ગણે છે.

જો આમ જ હોય તો બાહ્ય ગુરુની શી જરૂર એવો પ્રશ્ન ઊભો થાય, અને અખાજી એમ તો જરૂર કહે છે કે ગુરુસેવાથી જ બ્રહ્મતત્ત્વની પ્રાપ્તિ થાય છે અને સેવા તો સરૂપ ગુરુની હોઈ શકે, અરૂપની નહીં (૩૭૬–૭૭). આનો ખુલાસો અખાજી એમ કરે છે કે પરબ્રહ્મગુરુને સીધા જોઈ શકાતા નથી. તેથી બાહ્ય ગુરુની આવશ્યકતા રહે છે. જેમકે, સૂર્યને સીધો જોઈ શકાતો નથી પણ જલનું પાત્ર માંડીને તેમાં પ્રતિબિંબિત થતા સૂર્યને જોઈ શકાય છે. એવી રીતે ગુરુ દ્વારા ગોવિંદ એટલેકે પરમાત્મા — પરબ્રહ્મને જોઈ શકાય છે. ગુરુ પ્રતિબિંબને સ્થાને છે અને ગોવિંદ બિંબને સ્થાને છે. એટલેકે ગુરુ તે ગોવિંદનું રૂપ છે. સૂર્ય આકાશમાં છે ને તેનું પ્રતિબિંબ પૃથ્વી પર પડે છે તેમ છતાં અંતે તો તે એક જ છે એમ ગુરુ અને ગોવિંદ તત્ત્વતઃ એક જ છે (૩૭૮–૮૧).

ગુરુ અને ગોવિંદ એક કે બે પ્રશ્ન પર અખાજી વારંવાર આવીને ઠરે છે. અંતે તો એમને બંનેનું એકત્વ જ ઇષ્ટ છે. ગુરુ કૈવલ્ય છે કૈવલ્ય જ ગુરુ છે એમ એ સ્પષ્ટ રીતે કહે છે (૩૬૮). એનો અર્થ એટલો જ થાય કે પરમાત્મા કે આત્મા એ જ ખરો ગુરુ છે. અખાજીની અન્ય કૃતિઓમાં પણ આવો વિચાર જોવા મળે છે. પરંતુ અમુક કક્ષા સુધી અને અમુક રીતે એ બાહ્ય ગુરુનો સ્વીકાર કરે છે એમ પણ માનવું જોઈએ. પરબ્રહ્મ તો દૃષ્ટિમાં ન આવે અને મુષ્ટિથી ગ્રહણ ન કરી શકાય એવો છે, એટલેકે ઇન્દ્રિયગમ્ય નથી ત્યારે બાહ્યગુરુ તો શરીરધારી છે.

અખાજી કહે છે કે અશરીર પરબ્રહ્મે જ ગુરુમાં શરીર ધારણ કર્યું છે એમ માનવું જોઈએ એટલે ખરી 'ગુરુદૃષ્ટિ' એ છે કે જેમાં ગુરુની કાયાને લક્ષમાં લેવામાં ન આવે. બરાસકપૂરની જેમ જેને માટે ક્ષણવારમાં ગુરુની કાયા લુપ્ત થઈ જાય છે એ શિષ્યની ગુરુભાવના સાચી છે. એ બ્રહ્મભાવના જ છે (૩૫૧–૫૬). આમ મહત્ત્વની છે ભાવના.

આમ અખાજી, ભલે ગુરુના શરીરને લક્ષમાં લેવાનું ન હોય તોપણ, શરીરધારી ગુરુનો સ્વીકાર કરતા હોય એવું લાગે. પરંતુ પછીનું નિરૂપણ આ બાબતને સંદિગ્ધ બનાવી દે છે. પવનથી અથડાતી ધજાના દૃષ્ટાંતથી અખાજી અહંભાવ છોડીને વસ્તુમય — બ્રહ્મમય થવાનો બોધ આપે છે અને વસ્તુ તે જ ગુરુ છે, એને સેવવાથી જીવને કાલવાયુ કશું કરી શકતો નથી એમ સમજાવે

છે. એટલેકે જે ગુરુની સેવા કે ભક્તિ કે મદદ અખાજીને અભિપ્રેત છે તે આ પરબ્રહ્મ ગુરુ છે (૩૫૯–૬૭). આ નિરૂપણમાં દેહધારી ગુરુનો સ્વીકાર થતો હોય તેમ દેખાતું નથી. પરંતુ દેહધારી ગુરુમાં જે પરબ્રહ્મજ્ઞાન છે તેને જ ગુરુસ્થાને સ્થાપવાનું છે, તેની જ સેવા-ભક્તિ કરવાની છે, એમ એમાંથી તાત્પર્ય કાઢીએ તો અખાજી દેહધારી ગુરુની આવશ્યકતા સ્વીકારે છે એમ કહી શકાય. આવો અર્થ કરી શકાય કે કેમ તે તો કોયડો જ છે.

અન્ય કૃતિઓમાં કવિ સદ્ગુરુની આવશ્યકતા વારંવાર દર્શાવે છે (ભલે દંભી ગુરુઓ પર એ પ્રહારો કરતા હોય)[૧]. મધ્યકાલીન સંતપરંપરામાં ગુરુની અનિવાર્યતા લેખાતી હતી તે આપણે જાણીએ છીએ. ગુરુને બ્રહ્મરૂપ ગણવાની પણ પ્રણાલિકા હતી પરંતુ શરીરધારી ગુરુનો અસ્વીકાર કરી કેવળ પરબ્રહ્મને ગુરુ તરીકે જોવાનું ખાસ જોવા મળતું નથી. અખાજીના તત્ત્વવિચારમાં ઓછામાં ઓછો એ છેવટનો તબક્કો હોય એવું લાગે છે. તેથી તેમના એક પદમાં તેમણે નગુરાપણાનો અસંદિગ્ધ મહિમા કર્યો છે.[૨] 'ચિત્તવિચારસંવાદ'માંના ગુરુ-વિચારને આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય.

---

૧. 'અખાનો ગુરુવિચાર' અનુક્રમ, જયંત કોઠારી, ઈ. ૧૯૭૫, પૃ. ૧૯૪-૯૯.

૨. 'નગુરો તે સ્વયં નરહરિ' – જયંત કોઠારી, ફાર્બસ ગુજરાતી સભા ત્રૈમાસિક, ઑક્ટો.–ડિસે. ૧૯૮૭, પૃ. ૩૭૬–૭૯.

ધીમે ધીમે છટાથી કુસુમરજ લઈ ડોલતો વાયુ વાય,
ચોપાસે વલ્લિઓથી પરિમલ પ્રસરે નેત્રને તૃપ્તિ થાય;
બેસીને કોણુ જાણે ક્યહીં પરભૃતિકા સ્વર્ગીં ગાય,
ગાળી નાખે ઉઠાવી રસિક હૃદયને વૃત્તિથી દાબ જાય.

—કાન્ત

ક્રિટિક્સ-એવૉર્ડ-સન્ધાન : ૧૯૮૮ અને ૧૯૮૯

૧૯૮૮

કવિતા : 'નિર્વાણ' : નીતિન મહેતા
નવલકથા : 'કાફલો' : વીનેશ અંતાણી
ટૂંકીવાર્તા : 'આંખની ઇમારતો' : અંજલિ ખાંડવાળા
નાટક : —કોઈ નહીં—
લલિતનિબન્ધ : —કોઈ નહીં—
વિવેચન : 'અખાના છપ્પા' કેટલોક 'અર્થવિચાર' જયન્ત કોઠારી
સમૂહમાધ્યમ : હસ્સુખને દુઃખ ભારે (ટી.વી. સીરિઅલ)
કથા-પટકથા-સંવાદ : સુભાષ શાહ માટે
ઉત્તમ અભિનય માટે : અન્નપૂર્ણા શુક્લ

૧૯૮૯

'પાંડુકાવ્યો અને ઇતર' : દિલીપ ઝવેરી
'શેષપાત્ર' : ભાનુપ્રસાદ ત્રિવેદી
'રણઝણવું' : વીનેશ અંતાણી

—કોઈ નહીં—
—કોઈ નહીં—
'સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત' : જયન્ત કોઠારી
(૧) હાથતાળી (ટી.વી. સીરિઅલ)

કથા-પટકથા-સંવાદ માટે : પરેશ નાયક
ઉત્તમ અભિનય માટે : ચેતન રાવળ

(૨) બહેરું આયખું મૂંગી વ્યથા (ટેલિ-ફિલ્મ)
દિગ્દર્શન માટે : નિમેષ દેસાઈ
ઉત્તમ અભિયન માટે : સોનાલી મહેતા

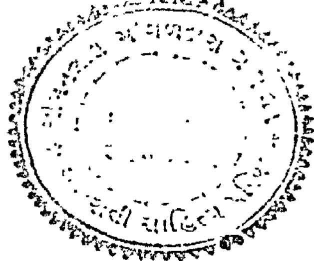
(સમૂહમાધ્યમોમાં વર્ષમર્યાદાને જડબેસલાકપણે વળગી રહેવું જરૂરી નથી માન્યું.)

નિર્ણાયકો : સર્વશ્રી ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, શિરીષ પંચાલ અને સુમન શાહ



અનુક્રમ

(પ્રકાશન ૨૦–૮–'૯૦)



એતદ્

વર્ષ : ૧૧ અંક ૩ : જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર, ૧૯૯૦

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૦૩
વર્ષ ૧૧ : અંક ૩ : જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/–

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ–૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ–૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે; જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા–૩૯૦૦૧૫.

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ–૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ્

વર્ષ : ૧૧ અંક ૩ : જુલાઈ–સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૦

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ જયન્ત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

કાર્તિક હવે

એલિફન્ટા

૧

જાણે
બારીના દૂધિયાકાચ પર
ચકલીનો પડછાયો,
ખટ્‌ખટ્‌...ખટ્‌ખટ્‌...
ફર્‌ર્‌ર્‌ર્‌...ફર્‌ર્‌ર્‌ર્‌...
એ કાળનો ફડફડાટ
મૂર્તિઓનો પડછાયો
—એક કાચની પેલ્લી તરફ.

આખ્ખું નૃત્ય
સમ પર અટકી ગયું છે જેમનું તેમ
કોઈ માયાવીનો શાપ પીને
અતળ ઊંડા ઘેનમાં લીન,
એ ઋચા સ્તોત્રો ધ્વનિ નર્તન
બાષ્પીભૂત
વરદાન જાણે પાછું ખેંચી લીધું હોય એમ.

આદિમ સમુદ્રરવ,
સર્જનની પરોઢની લ્હેરખી જેવો
પક્ષીઓનો દૂરનો અવાજ
—જાણે
કિન્નરોના વિહાર માર્ગમાં વેરાતી,
રહી રહીને આવતી
સંગીતરજની ફોરમ—
સહુ સામટા ઓછા પડે છે.
એ મહાતંદ્રાનો ભંગ કરવા.

૨

કોઈ દુઃસ્વપ્ન
જાણે થંભી ગયું છે;

છાતી ભીંસાય છે
શ્વાસ મુંઝાય છે.

એક દંતાળ—
લયલીન અંગભંગિનીને
વિચ્છિન્ન કરે છે.
એના કોમળ અંગ વિદારે છે
શૂળથી.
સમુદ્રની છાતીમાં
એક કંપારી પસાર થઈ જાય છે
મોજાં
કિનારા પર કાળા હાથ પછાડે છે
રોષનાં ફીણ ફેલાય છે.

૩

મૃગયા ખેલાય છે.
...પહરવને વીણતો વીણતો
પાનીમાંથી ઝરતી

અંધરજને સૂંઘતો
હું
તણાતો
ક્યાંય પહોંચી જાઉં છું.
એની પાછળ ને પાછળ...
અચાનક
પદરવ અલોપ
ને હું છું
એક કાળમંડપની નીચે
મૂર્તિમંત :
શિલ્પીના ટેરવે
હજી ઝણઝણાટી છે
એના કેશ
પવનથી ખુશ છે.
લીમડો સમજે છે
એ મંજરી ઢોળે છે
પગ ઉપર.

ક્રિયાવિધિ, કર્મકાંડના
ખાબોચિયા વચ્ચે
ભોળું લિંગ
દરવાનોની નજર ચુકાવી
નજર ઠારે છે
શિલ્પકારની પીઠ ઉપર,
પ્રસન્ન.

જયદેવ શુક્લ

કેટલું સરળ હતું...

સરળ હતું,
સાવ સહેલું હતું કહેવું : 'ન જઈશ.'
અરે, રિક્ષામાંથી હાથ પકડી
ઊતરી જવું તો
જરાય મુશ્કેલ ન હતું.
હૃદય ગણગણતું રહ્યું,
પણ ઝીણા સીસાનો ટુકડો બની શ્વાસનળીમાં
ઊતરી પડી, અચાનક.
સ્પર્શની કલ્પનાઓ
પાંખો ફફડાવી ટટ્ટાર થઈ જતી હથેળી
મરેલી માછલી જેવી પડી રહી ચત્તીપાટ.
ઊભો છું,
અટૂલો.
દિશાઓ ઓલવાતી જાય છે લોહીમાં.
કેટલું સરળ...

એક લાલ રેશમી રેસો
વહેતો આવતો જોઈ
સોઢી ઉછળે.
હાથ ઊંચકાઈ
પટકાઈ,
નીચે પડે છે.

તને
ઓરડામાંથી નીકળી
પગથિયાં ઊતરતાં
ઊભો ઊભો
જોઈ રહું છું
ને...
મથું છું...હા...થ...
૨૫/૨૭-૧૦-૯૦

ઘંટડી પર દબાયેલો હાથ પગથિયાં ચઢતાં જ...

મોડી સાંજે
પગથિયાં ચઢતાં જ
'કેમ આટલું મોડું કર્યું? કેટલી રાહ જોવડાવી...ક્યાં...'
મોઢું ફુલાવવા છતાં
હાથમાંથી બેગ લઈ લે છે.
ઠણ્ડા પાણીના પવાલા સાથે
માગ્યા પહેલાં હાથમાં જરા છણકા સાથે આપેલા પત્રો
પીતો જાઉં છું.
હાથમાં હાથ લઈ પાસે બેસાડી દઉં તે સાથે
રડમસ ચહેરે: 'પણ કેમ, કેમ આટલી બધી વાર...'
પંખો
છુટ્ટા વાળ મુખ પર ફેલાવી દે છે.

ફૂલદાનીમાં ગમતી ગુલછડી જોઈ મેં કહ્યું
તે ઘડીએ :
મને ગુસ્સો આવે છે ને તું મલક્યા કરે છે,
પીડક છે પીડક...
અરે, તારો ચહેરો તો જો...'

પગથિયાં ચઢી
ઉત્સાહથી ઘંટડી પર દબાયેલો હાથ
તાળું જોઈ
લબડી પડે છે

૨૭-૧૦-૯૦ (આરંભ જયંતી સં. ૨૦૪૭)

એવડું

યજ્ઞેશ દવે

'ગંધમંજુષા'

ગંધ વિના મારો પરિચય અંધ
બધું બંધ બંધ અકબંધ
ત્યાં તો અકળ આ ગંધકળથી ખુલે કેટકેટલાં તાળાં
બાઝયાં હતાં જ્યાં વરસોનાં જાળાં.

ગંધઝરૂખે આ પહેલવહેલું ઝૂકયું કોણ ?
તો લજવાઈને કહે એ તો હું —ધોવાના સાબુની ગંધ.

ધોવાના સાબુની ગંધ :

દૂર દૂર નક્ષત્ર થયાં તે દિવસો
કાળા ડીલ પર સફેદ ફીણનો લેપ
ક્ષીણ છીછરો ઉતાવળીનો જલપ્રવાહ
તળિયે સરકતી વેકુર
ભીનાં ભીનાં કાળાં ધોળાં મોતી જેવા પથ્થરો
કૂવાના થાળે સીંચણિયાનું નમણા, હાથથી સરકવું
સરકતી ખણકતી ચૂડીઓ એક પછી એક

જળના ઠંડા અંધકારને તળિયે બે ગામરની વાતો
સૂની સીમ પહેરીને નહાતી સ્ત્રીઓ
ઉપર બળબળતો તડકો
ભેખડ પરથી ભફાંગ કૂદકો
થોરની વાડમાં બોલતાં સેલાં
ક્યાં ગયાં એ બધાં
સાથે સાથે નાગાનાગા ના'તા જે પેલાં !

પરસેવાની ગંધ

પામું તેને તેની આશ્વસ્ત ગંધથી જ પૂર્ણ
સ્પર્શ પણ અધૂરો લક્ષ્મણરેખાની બહાર
ગંધ બની ઉપજે વિસ્તરે તે મારામાં
બહાર બધું બહાર
બહાર જરા વ્યાધિ ઉપાધિનું જગત આખુંય બહાર
ગંધના ગર્ભમંડપમાં એક એ એક હું
ગંધ આશ્વસ્ત પરસેવાની અંગત
માનવ કાયાના શ્લોકનું ઉદ્દગાન
પામું તેની બાહુમૂલ મંજૂષામાં ઝળહળતું ગંધરત્ન.

ચૈત્રી લીમડાની મંજરીની ગંધ

સાવ હોઉં સ્થિર સ્થવીર
ને વ્યાકુળ વિહ્વળ કરે મંજરીની કડવી મીઠી ગંધ
સરિયામ રસ્તાઓ પર માથું ધુણાવતા લીમડાઓ,
રોમસ શિરીષો.
ગ્રીષ્મની દીર્ઘરાત્રિઓએ મારી સાથે ટહેલવા નીકળતી મંજરીની ગંધ..
સ્વર્ગમાં બધું હશે
હશે, બધું હશે
પણ શિરીષ લીમડાની ગંધ શું હશે ત્યાં ?

અવાવરુ હવડ ગંધ

વાવ ખંડેરમાં
ગંધ અંધકારની, ભેજની, ચામાચિડીયાની હગારની કોહવાયેલી કથાઓની
અવાવરુ ગંધ શ્વસી લઉં પછી

એવદૂ.

બધું જ સ્થિર.
જગતની બધી જ ઘડિયાળોની ગતિ એક આંધળી દોડ
બીગબેંગ સુપરનોવા મૂર્ખ ઉચ્છ્વાસ
હવડ ગંધ નીચે દટાય બધાં સ્થવીરો, શ્રેષ્ઠીઓ, વીરો, વારાંગનાઓ,
કામ્યરૂપવનિતાઓ, નૃસિંહો, સિંહદ્વારો, વિજયકમાનો, કીર્તિસ્થંભો
રહે કેવળ અવાવરુ હવડ ગંધ.

ગંધ મોગરાની

ઉનાળાને ગાળ દેવાની ક્ષણે જ
હવા વહી લાવે મોગરાની ગંધ
જાણે મઘમઘતી ચાંદની
કોઈનો મદિર ઉચ્છ્વાસ કે શિશુનાં પગલાં ?
ન જાને !
પણ આ ગંધની આંગળી ઝાલીને જ પહોંચાય ક્યાંક
પરિચિત ચિરઅપરિચિત ગંધવતી ગંધમતી નગરીએ
પૃથ્વીની જ આ ગંધપુત્રી કરે મને પૃથ્વીમુક્ત.

શિશુકાયાની ઘ્રાણ :

બહુ ગમે છે મને શિશુ કાયાની લાડકી ગંધ
ધરતી અને કાયાનું અપૂર્વ મિલન
શિશુકાયાની ઘ્રાણમાં પામું એક નાળવેલ આશ્વાસન
બગાસું ખાતાં જ ગોળ મુખમાં દેખું બ્રહ્માંડ

ડામરની ગોળીની ગંધ :

બહુ બહુ વરસો પછી પેટી પટારામાંથી કાઢયાં વસ્ત્રો
જતનથી જાળવી રાખ્યું છે જેણે બધું અકબંધ.
મામાના લગ્ન, મેડી પર શણગાર સજતી સ્ત્રીઓની ચહલપહલ
બેંડની ધૂનો
મા માસી મામીઓ વચ્ચે અટવાતા નાના પગો
છંટાતા ગુલાબજળ વચ્ચે તરી આવતી મોગરાની વેણીની તીવ્ર ગંધ
રેશમની સાડીઓનો સુંવાળો અવાજ મખમલનું મૌન
ને સાટીનનું બોલકાપણું.

નવી ચોપડીની ગંધ

પૂરા થયા વેકેશનના દિવસો

લીમડાની સહુથી ઊંચી ડાળ
બપોરની અલસ ઊંઘ
સેલું બ લટકતી લીંબોળીઓ
જીતેલી કોડીના ભારથી ઝૂકી ગયેલું ખિસ્સું
હારૂન-અલ-રશીદ વિક્રમ વેતાળની વાર્તાના દિવસો
મોંમાં હજીય ગ્રીષ્મની કેરીનો સ્વાદ
ક્લાસરૂમના બ્લેક બૉર્ડની કાળાશ
કણકણ બની વિખેરાય બધે જ
એકમેકમાં ભળવા લાગે બધા અક્ષરોનાં અળસિયાં
બારીના બે સળિયા વચ્ચેથી કૂદી
ચાલી જાઉં વરસાદી પવન સાથે
વિસ્તીર્ણ મેદાનોમાં મેઘ વરસે છે મન મૂકીને.

લોબાનની ગંધ

લોબાનના વેશમાં આવે દૂરનો દરવેશ
શું રાગ મારવા પૂરિયાએ ધર્યો આ વેશ?

પારિજાતની ગંધ

વરસો પછી
આજે ફરી સૂંઘ્યું એક પારિજાતનું ફૂલ
આંખો ભરાઈ આવી
બસ પડ્યો રહેવા દો મને અહીં
આ ખુરશીમાં રાતભર.

તાજા ધોળેલા મકાનની ગંધ

યાદ આવે છે
રઝળપાટમાં કરેલા અનેક વસવાટો
નવા ઘરના ચૂને ધોળ્યા રંગ વાર્નીશની ગંધભર્યા
મોટા મોટા સફેદ ઓરડાઓ
વાર તહેવારે દીવાળીએ વરસે બે વરસે થાય છે નવા
પણ એ જ જૂના
જૂના જૂના ઓરડાઓ.
નવી નકોર રહી છે માત્ર આ ગંધ.

એતદ્

પ્રાણજીવન મહેતા

પ્ર-પંચતંત્ર

૧

ઘુવડ બખોલમાં બેઠું બેઠું
અધમધરાતે જાગને જાદવા માંડને ઊંઘવા વાળું ભજન
એક ધ્યાન લયસૂરતાનમાં ગાઈ રહ્યું હતું.
ભજનના ઘેનમાં ઘુવડનો અવાજ
કંઈક ઘોઘરો થતો જતો હતો.

ઘુવડના ભજનાલાપથી
ઉપલી ડાળે ઊંઘતી સમડીને ખલેલ પહોંચતી.

સમડીને થયું એક તો માંડ ઊંઘ આવે.
વળી પાછું ઊંઘમાં ભાગ્યે જ સપનું ભળાય.
એ પણ શિકાર શોધ્યાનું – ને આ નવરું ઘુવડ
બરોબર અટાણે જ ભજન ભરડવા બેઠું નખ્ખોદિયું.
સપનું અને શિકાર
વેંત છેટેથી છટકી ઊડયાં.
બાજુની ડાળ પર લટકતા
ચામાચીડિયાને ઢંઢોળી સમડીએ કહ્યું :
ભાઈ, તારે મારું એક કામ કરવાનું છે;
આ નીચેની બખોલમાં બેઠું નવરું ઘુવડ
ભજન ગાતું તને અને મને પજવે છે કયારનું.
જો, નીચે થોડી કાગડા કબૂતરની
તાજી ચરક પડી હશે હમણે–
એ લઈ આ ઘુવડની આંખમાં
હળવેથી આંજી આવ.
ભજનના ઘેનમાં બેઠું છે તેથી
એને જાણ પણ નહીં થાય કશી.
પળમાં અજવાળું પથરાઈ જશે એની આંખોમાં.
એટલે સૂરજ ઊગ્યો સમજી
જાગને જાદવા આટોપી

ઘેારતુ થાશે જરી.
સમડી વચન એક ધ્યાને સાંભળી
ચામાચીડિયું ચરકની શોધમાં
પાંખેા ફફરાવતું ઊડયું.

૨

ધાન ભરેલી કોઠીમાં
ધનેડા જાન જોડી લગન ગીતેા ગાતા
આમથી તેમ ફરી રહ્યા હતા.
કોઠીના મેાં આગળ ઉંદર કાન માંડી
આ બધું સાંભળી અટકયો.
ધનેડા ને પાછા ધાન કોઠીમાં.
જાણી એની પૂંછડીએ અગ્નિ પ્રગટયો હોય
એમ એ ઉછળવા મંડયો.
છેવટ સમજાયું. ઉછળવાથી કશું નહીં વળે.
લમણે હાથ મેલી વિચારતેા રહ્યો.
એવામાં એની નજર અડધી આંખ મીંચી
ઊંઘતી બિલાડી પર પડી.
ઘરમાં આમતેમ જોઈ તપાસી
થેાડી વારે મનેામન ગેાઠવી લીધું.
ઉંદર બરાબર કોઠી ઉપર છીંકે ટીંગાતી
માટલીની દોરી પર જઈ લટકયો.
ત્યાં લટકયે ચૂં ચૂંની પેાક મેલી.
ચૂં ચૂં પેાક સાંભળી બિલાડીના ઢળેલા કાન ઊંચા થયા.
મીંચેલી આંખ અડધી ઉઘાડી ના ઉઘાડી ને
ઠેકતી જઈ પટકાઈ છીંકે ટીંગાતી માટલી પર.
માટલી ભેળી અફડાતાં દૂધ છલકાઈ ઢાળાયું.
હેઠે રેલાયું.
ઉંદર તેા કયારનેા ત્યાંથી પેાર્ભારા ભણી
દૂર દરખૂણે બેસી તમાસેા જોઈ રહ્યો.
ઢાળાતું દૂધ ભાળી બિલાડીની દાઢ સળકી.

પાછી ઠેક દેતી નીચે આવવા મથી.
એટલામાં કોઠી તળિયે ધાન કાઢવા ઠેકાણે
દીધેલ ડૂચા ભેળી ભટકાઈ.

ડૂચો બહાર. કોઠીમાંનું ધાન સરસરતું ઓસરીમાં વેરાયું.

કોઠીમાંના ધનેડાની જાનની ફજેતી
મનોમન કલ્પી ઉંદર તો હરખાયો.

હરખમાં ને હરખમાં પાછું ચૂં-ચવા જતો હતો
ત્યાં એનું ધ્યાન ઘૂંવાફૂંવા થતી
બિલાડી પર જતાં મૂંગો રહ્યો.

૩

ભેંસ બેઠી બેઠી બધાને ભાગવત કથા કથે.
પણે વાંદરો. ત્યાં ગાય. પડખે ગધેડો.
વળી એક બાજુ સસલું. ડાળીએ ખિસકોલ પણ ખરી.
ક્યારેક સમય મળ્યે
કૂતરો બિલાડી અડખે પડખે પલાંઠ વાળી બેસે.

ચકલીને ભય કે ભેંસ
ભાગવત કથા પુસ્તકપાનું શીંગડેથી ઉથલાવે ત્યાં લગી ઠીક.
પાછી ક્યાંક જીભથી પાનું ઉથલાવતાં જીભ સળવળે
ને પાનું ચવાઈ જાય તો કથા અધૂરી સૂણવી રહે.
કથાપાન ચવાઈ ના જાય એની તકેદારી ચકલીને શિરે.
આ ભય અને અગમચેતીને ધ્યાનમાં રાખી
ચકલી ભાગવતકથા પુસ્તક પઠન વેળાએ ભેંસ કને ભેળી બેસે.

સહુ એક ધ્યાનચિત કથા સાંભળે.
સહુને ધરમલાભ લહાણી થાય.
ભેંસ ભાગવતકથામાંથી દૃષ્ટાંતો કહેતી જાય.
સાર સમજૂતી અર્થ વિસ્તાર બધું કથે.
ક્યાંક પોતાનું પણ ઉમેરે ખરી.
ભેંસ જાણે, દૂધમાં ચાંગળુંક પાણી ઉમેરવાથી દૂધ વધે.
તેમ કથામાં કશુંક ઉમેરવાથી કશું વિસ્તરે.
આમ ભેંસ ભાગવતકથા વિસ્તાર વિસ્તર્યા કરે.

રોજનો આ ક્રમ. ક્યારેક કોઈ હાજર રહે.
ક્યારેક ના પણ રહે.
પણ નિયમ તે નિયમ. ભેંસ ભાગવત કથા કરે.

એક દિવસ
ભાગવત કથા નિયમસમય કરતાં વધુ વિસ્તરી.
ભેંસથી વિસરી જવાયું દૂધમાં પાણી કેટલું ભેળવવું.
—ને કથાનો વિસ્તાર કેટલો વધારવો તે.
ઉપલી ડાળે ડાહીડમરી ખિસકોલી ખિજવાઈ.
કંઈ સૂઝયું તે ઠેકતીક
બાજુના વૃક્ષ પર જઈ ગોઠવાઈ.
ત્યાં નિરાંતે ઘોરતા ઘુવડના કાનમાં પૂંછડી ફેરવી.
ઘોર નિંદરમાંથી ઘુવડ સફાળું જાગી ગયું.
ઘુવડને થયું જરૂર કરતાં વધુ ઊંઘી જવાયું લાગે.
સૂરજ તો ક્યારનો ય આથમી ગયેલો જણાય.
રાત-મધરાત થઈ શું ?
એવું વિચારતા આંખો ચોળવા મંડયું.
અરધી ઊંઘમાંથી જાગેલ એટલે ઝટ
દિવસ-રાત-મધરાતનો ફેર એને જણાયો નહીં.
ઝાઝું કંઈ ન સમજાતાં જેટલું સમજાયું એટલું સમજાયું જ સમજી
બાકીની સમજણમાં હોડી મેલી
એણે પડખે પડેલા મંજીરા હાથમાં લઈ
પરથમ પરભાતિયું પોકાર્યું.
ત્યાં ભાગવતકથા સુણી રહેલ
સહુ ભાગવત ધરમપ્રેમીઓને જાણ થઈ
આ તો રાત પડી ચૂકી;
ને હજુ ભેંસ ભરડે રાખે છે.
સહુ એક પછી એક ઊઠી ચાલતા થયા. પોતપોતાને મારગ.
ચકલી પણ ઊડી ચાલી.
થોડી વારે સાવ સન્નાટો પથરાયો.
આંખો મીંચી ભાગવતકથા કથતી ભેંસને
હોંકારો સંભળાયો નહીં.

એતદ્

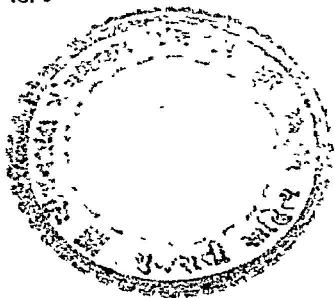
એટલે આંખો ઉઘાડી. પળમાં પામી ગઈ.
ગુસ્સાથી ભરાઈ. પટમાં શીંગડા ઘસ્યાં.
બબડી : મૂરખ બધા.
ભાયગમાં હોય તો ભાગવતકથા સાંભળેને !
વળી પોતાની જાત પર ગુસ્સે ભરાઈ.
વિચાર્યું.
મૂરખાઓના મેળામાં હું પણ ચગડોળે ચડી જઈશ ક્યાંક.

ગુસ્સામાં ને ગુસ્સામાં
પોથીપાના જીભ વડે બંધ કરવા જતાં
ભેંસના જડબે પોથી બરોબર ગોઠવાઈ.
આંખો મીંચી ભેંસ પોથી પાના ચાવતી બેઠી રહી.

૪

પાડા અને ભેંસને બાપે માર્યા વેર.
કેમેય ગ્રહનો મેળ ખાય નહીં.
બારમા ચંદરમાનો આંક કદી હેઠે ઊતરે નહીં.

ભોળીભલી ઘરરખ્ખુ ગાયથી આ ભળાય નહીં.
મનોમન દુઃખી થાય.
કદી ગામ-સીમમાં દેરી–દેવસ્થાને ઊભી
મૂંગી માનતા માને.
પીર ધજાને પડછાયે ખોળો પાથરે.



બધું બળ્યું. પથ્થર પર પાણી ભાળી
છેવટ ગાય અકડાઈ.
એણે ઘણખૂંટને આ વાત કહી.
ખૂંટ તો છીંકોટા મારતો હતો
તેથી ગાયની વાત સંભળાઈ નહીં.
છીંકોટા બંધ થયા તો ખૂંધે બેઠેલી બગાઈ ઉડારવા મંડ્યો.
બગાઈ કેમેય ઊડે નહીં.
છેવટ છીંકોટી ખૂંધ પર શીંગડા ઘસ્યા.
આ બધું પત્યે એની નજર ગાય પર ગઈ.
કાન દઈ ગાયની બધી વાત સાંભળી

ધણુખૂંટે વિચાર કર્યો.
વળી બે છીંકોટા દઈ ગાયને નજીક બરકી.
—કાનમાં કશુંક કહ્યું.

ગાય ધણુખૂંટની પૂંઠે શીંગડા ઘસતી
મલકાતી પાડા પાસે જઈ ઊભી.
પાડો પીઠ પરનું પાણી સંઘરતો આડે પગે બેઠો હતો.
ઊભા ઊભા જ ગાયે પાડાને પૂછ્યું :
શું વાવડ વરસાદ-પાણીના ?

આ બળબળતો ઉનાળો ને તલાવડીનું પાણી તો તળિયે બેઠું.
વરસાદની કંઈ એંધાણી ખરી કે નહીં ?
પાડાએ પીઠ પર નજર ફેરવી.
પીઠ પર રહ્યું સહ્યું પાણી સુકાઈ ગયેલું એથી
ઊભા થઈ ગાય પાસે આવી
કાન માંડી વાત સાંભળી.
વાતનો પૂર્વાર્ધ કે ઉત્તરાર્ધ કશું સમજાયું નહીં.
પણ પાણીની વાત આવી એટલે
અડધી ઊંઘમાંથી જાગ્યો હોય એમ જાગ્યો.
ગાય તો પાડાની બાગાઈ જોઈ અકડાઈ
પાડાની પીઠ પર પાણી ટકે તો ઠીક
કે પછી ભેંસ આગળ ભાગવત ભજે
શું વળશે એવું વિચારી ગાય પાછું ફરવા જતી હતી.
છતાં છેવટે એને થયું એક પ્રયત્ન વધુ.

ધણુખૂંટની વાતનો દોર આગળ લઈ જતાં પાછું ઉમેર્યું :
ભાઈ પાડા, સાંભળ્યું છે આ વરસે દુકાળનો વરતારો છે.
પલળવા પાણી છાંટો નથી પડવાનો આ મોસમ.
પછી ક્યાં જઈ પીઠ પલાળશો ?
પાણી પ્રશ્ને પાડો પલળ્યો.
સાંભળી ઢીલો ઢફ થઈ ઊભો.
આંખો ભીની થઈ આવી.
ગાય સમયવરતી સાવધાન થઈ બોલી :

પાડાભાઈ, આ તમારો પ્રશ્ન થોડો છે? સહુનો છે.
સહુનું થાશે તે તમારું થાશે.
મને તો તમારી પીઠની બહુ ફિકર.
પાણી ટીપું નહીં પડે
પછી ભેંસની આંખે ચોધાર વરસશે.
પીઠ ભીંજવતા
ઊભા રહેજો સૂકી તલાવડીના કાંઠે ભેંસ ભેળા.
પાડો પથ્થર માફક પીગળ્યો આજે.
ગાયવચન સાંભળી
દૂર ચરતી ભેંસ પાસે જઈ ઊભો.
શીંગડે શીંગડા ભેરવ્યા.
ભેંસની પીઠ પરની બગાઈઓ ઉડાડી.
ગાય ઝાડ છાંયે ઊભી બધું જોઈ રહી.
આજે એની બધી માનતા ફળી.
પણ પાછી મનમાં શંકા પેઠી
પાડાની પીઠ પર...

૩।૧૭-૫૮૯

બે રચનાઓ

મરજો ને માંદી પડજો

વડવડવાઈ
પિતર માવિતર
એક ફૂખમાં ગબડેલાંના હાથમાં
ઊગ્યો
આંખ ફૂટડાનો વેલો.
આંગણુમાંને
જાદવાથળીમાં
ચઢઊતર છે
મરજીવાઓના મશાણિયા ઠામની..
તંબુર લઈ,
ગળું ઘૂંટી,
ઊડવું પોકારવું.
ઝળઝળ વાહિનીઓ કાઢી,
ફુલાવી, કરી વાંસ,
ઉતારી મોકલી દશદિશ

જોવાનું.
દેખાય—
વળતાં પાણીનાં નક્ષત્રમાં
સામી નદીએ ચઢતાં માછલાં.
રાનીપરજ બીજડાં તગતગે.
આકાશથી ઊતરતો કૂખનો સેજારો.
રાતમાં ભરાઈને
ફૂવો
દિવસ જોવા ઊફરો આવે.
દહાડો ઊગે ને ઝુંધાં દેખાય.
ગુજરી,
મરજે મરજે ને માંદી પડજે, રાતી ગુજરી.
સાંકડી સૂની શેરીમાં
આ છેડેથી
પેલા છેડે
ગબડી ગબડીને ધૂળ ખાજે.
પડજે, આખડજે.
ફાંટ ભરીને રોજે.
તરા હણીજાને સંભારજે.

કચલી આડી લીટી

આઘે ને આઘે
ફંગોળાય – ફાટીને ધૂળ થતું કમઠાણ
એમાં ક્યાં નજર ?
કેવાં અંતર ?
સુખ, પીડાનાં શાં મૂલ ?
કેવી વાત બરાબર બોલતા, ન બોલતા
બોબડાતા જીવોની ?
થોથરભર્યાં પગ,
અબજો કિરણો ને ખર્વ નિખર્વ દિશાઓ
કારણની કૂખમાં.
ફરતા ગોળાની બધી બાજુએ

દરેક નવા પદમાં નવી મીંજ
બધી જ બધી મીંજમાં
નવા ફણગાનાં કારણ.
હમણાં પૂરા જીવતા, ઘડીમાં અડધા ઠરતા,
વળી બીજી ઘડીમાં પૂરા ટાઢા જળ
ને માટીના ભ્યા લોહ
એક ઠામે ગતિ
બીજે આકાશ—ઊંચો ગતિરોધ
અંજવાઈ ગયેલાં અંધારાં
ને કબૂતરી અજવાસ
એક અને વળી નોખા ય
એક ટીપામાં સરોવરનો ફેલાવો.
અડધો કાચો ચંદ્ર સરોવર શીરામાં.
સૂર્ય અણોહરો ધમનીમાં.
પહેલી પળમાં હજી તો ખડક.
તંતુઓ થતા ભાગી છૂટતાં પાણી.
ચોમેર સત્ સંધોકાય.
વોગા અસતના તેજના.
અહીં મૂળ ઊંડા દાંત ઘાલે
તહીં ઊફરાં મૂળ, ડાળખાં અમર ઊંધાં
આ કારણીયા પૂર્વજ,
ઘડીવાર તો જંપ.
કૂખને પોરો દે.
વચલી આડી લીટી
ભૂંસી નાખ સદંતર.

પુરુરાજ જોષી

પગલાં

આ નિર્જન ટાપુ પર પહેલવારકી એની આંખો ખૂલી ત્યારે તારાખચિત આકાશથી આંખો અંજાઈ ગયેલી. છતોપાટ પડેલો તે, ભીના રેતી-પટ પર. ગાઢ અંધારાંને ભેદીને આવતા દરિયાના ઘૂઘવાટ અને તીક્ષ્ણ પવનના સૂસવાટાથી ગભરાઈ ગયેલો. ભૂખ, થાક અને પીડાથી તૂટતું શરીર કશાક અજ્ઞાત ભયથી ધ્રૂજી ઊઠયું હતું. તેણે બેઠા થવાનો પ્રયત્ન કરેલો પણ બેઠા નહીં થઈ શકાયેલું. કૂણીઓને ટેકે સહેજ અમસ્તું ઊંચકાયેલું શરીર તરત જ રેતીમાં પટકાયું હતું. એ સાથે જ ઝગમગતું આકાશ અલોપ થઈ ગયેલું અને ઘૂઘવાટ અને સૂસવાટ પણ ભુંસાઈ ગયેલા.

ફરી વાર તે ભાનમાં આવ્યો ત્યારે તડકાથી હૂંફાળો બનેલો પવન અને અજાણ્યા પંખી-અવાજો તેને વીંટળાઈ વળેલા. બેઠા થવાનો પ્રયત્ન છોડીને તેણે કિનારા તરફ ઘસડાવા માંડેલું. એનાં પેટ, છાતી અને માથામાં કશુંક સળગી રહેલું ધખ્ ધખ્... ભૂખ સિવાય કશી જ અનુભૂતિ બચી નહોતી તેની ચેતનામાં.

કિનારો ઊંચાં, અડાબીડ વૃક્ષોથી ઘેરાયેલો. વૃક્ષો નીચે ફળ-ફૂલ અને પાંદડાં પડેલાં. એ કોઈ ફળફૂલને ઓળખતો ન હતો. પણ ભૂખને એણે ક્યારની,

ઓળખી લીધેલી. અજાણ્યાં ફળોને તેણે બચકાટવા માંડેલાં. ગળા નીચે ઉતારવા માંડેલાં. એને લાગ્યું કે અસ્તિત્વ ધારણ કર્યા પછી પહેલી જ વાર એ કશુંક ખાઈ રહ્યો છે. આ પૂર્વે ક્યાં ખાધેલું, ક્યારે ખાધેલું, શું ખાધેલું – એને કશું યાદ નથી.

ખાધા પછી એની અંદર અંધારાં જંગલમાં સૂરજ ઊગે એવું થયેલું. એને લાગ્યું કે એ પોતાના હાથ પગને ઇચ્છાનુસાર વાળી–ફેલાવી શકતો હતો. હવે એનાથી બેઠું થઈ શકાતું હતું. ઊભા થઈ શકાતું હતું ચાલી શકાતું હતું. દોડી શકાતું હતું. તેને આનન્દની અનુભૂતિ થઈ આવેલી, પહેલવારકી. બચી ગયાનો આનન્દ. ટકી રહ્યાનો આનન્દ. ભૂખ સંતોષાયાનો આનન્દ.

દરિયાકાંઠેથી કિનારા સુધી ઘસડાઈને આવવાથી રેતીમાં પડેલા લિસોટા તરફ એક નજર નાંખીને અડાબીડ જંગલમાં માર્ગ કરતો તે આગળ વધેલો. વૃક્ષોમાંથી વહેતા પવનનો સરસરાટ, પંખીઓનો કલબલાટ, વૃક્ષોમાંથી ગળાઈ ચળાઈને આવતો સૂર્યપ્રકાશ, એને જોઈને ડરીને ભાગી જતાં હરણો, વૃક્ષોની ડાળો પર કૂદતા વાનરો – આનન્દ અને વિસ્મયથી તે બધું જોતો રહેલો. અનુભવતો રહેલો. પરંતુ આનન્દ અને વિસ્મયની સાથે જ ક્યાંકથી ભીતિની એક લહર પણ આવીને ભળી ગયેલી એની ભીતર. કોઈક જંગલી જાનવર અથવા તો આ ટાપુ પર વસતું એના સરખું કોઈ પ્રાણી ક્યાંકથી ધસી આવશે તો? ...એની ઉપર તૂટી પડશે તો?...

એને આશ્ચર્ય થયેલું. એને વિચારો આવતા હતા! અને કશાક ચોક્કસ ક્રમમાં આવતા હતા.

એણે એક વૃક્ષની ઝૂકેલી ડાળીઓમાંથી એકને પકડી, ખેંચીને તોડી પાડેલી. એનાં પરથી ડાળખાં-પાંદડાં દૂર કરેલાં. હાથમાં મજબૂત રીતે પકડેલી. વૃક્ષ પર કૂદાકૂદ કરતું વાનર–ટોળું એના હાથમાંની ડાળી જોઈને ડરથી ચિચિયારી પાડતું દૂર ભાગી ગયેલું. એ ખુશ થઈ ઊઠેલો.

જંગલમાંથી બહાર નીકળ્યો તો પહાડોનાં ઢોળાવો નજરે પડેલા ખરબચડા. ચિત્ર-વિચિત્ર આકારોવાળા ડુંગરા.

હાથમાંની ડાળીને મજબૂત રીતે પકડી એ ડુંગર ચઢવા માંડેલો. ટોચ પર ચઢીને તેણે ચોતરફ નજર નાંખેલી. વૃક્ષોના ઘેરાવાની પેલે પાર દરિયો ગરજતો હતો. મોજાં ધસી આવતાં હતાં અને કિનારોની રેતીમાં ફીણ ફીણ થઈને વિખરાઈ જતાં હતાં. ઉપર પંખીઓ ઊડ્યા કરતાં હતાં. પાછળની બાજુએ દૂર સુધી ડુંગરો પથરાયા હતા. એની પેલે પાર પણ દરિયો જ ઘૂઘવતો લાગેલો.

જંગલમાં કે ડુંગર પર ક્યાંય તેના જેવું કોઈ જ પ્રાણી જોવા ન મળ્યું તેનું આશ્ચર્ય થયેલું તેને. એણે પંખીઓનાં ટોળાં જોયાં, હરણો અને વાનરોનાં ટોળાં જોયાં પણ એના જેવા પ્રાણીઓમાં શું તે એકલો જ હતો આ ટાપુ પર?

એ પોતાના જેવા બીજા પ્રાણીને જોવા–મળવા અધીર બની ઊઠેલો. એણે ચોમેર નજર ઘૂમાવેલી. પણ ક્યાંયથી કોઈ નજરે નહીં પડતાં તે નિરાશ થઈ ગયેલો. આવડા મોટા ટાપુ પર એકલા રઝળવાનું તેણે? ના. ના કોઈક તો હોવું જ જોઈએ એના સરખું, પરંતુ એને અહીં આવેલો જોઈને સંતાઈ ગયું હોય. કદાચ ભયથી. કદાચ હુમલો કરવાના ઈરાદે...એણે હાથમાંની ડાળી બરાબર પકડી રાખેલી. પછી નીચેનાં જંગલ તરફ મોં રાખી છાતીમાં ખૂબ શ્વાસ ભરીને એણે મોટેથી સાદ પાડવા માંડેલો. એને કહેવું હતું, જે હોય તે સામે આવો...મારાથી આ એકલતા સહેવાતી નથી. પણ એના મોંમાંથી વિચારને અનુસરે એવી વાણી ન પ્રગટી. પ્રગટ્યો માત્ર અવાજ : હો...આ...હો...આ...હો...

અવાજ વિખરાઈ ગયેલો અવકાશમાં. ક્યાંયથી કશો પ્રતિઘોષ નહોતો આવ્યો. ક્યાંય લગી આંખો પટપટાવતો તે ચારે દિશામાં તાકતો રહેલો. ક્યાં-ચથી ફૂટી નીકળે છે કોઈ મનુષ્યાકૃતિ?...ક્યાંયથી સંભળાય છે તેના જેવો અવાજ...ક્યાંય કશી એંધાણી મળી નહોતી. ડુંગર, જંગલ અને દરિયા પર પવનના સૂસવાટા સિવાય બીજો કોઈ અવાજ ન હતો.

નિરાશાથી તે બેસી પડેલો. હાથમાંની લાકડી ફેંકી દીધેલી. છાતીમાં બળતરા અને આંખોમાં ભીનાશ અનુભવેલાં. આંખો મીંચીને ક્યાંય સુધી એ એમ જ બેસી રહેલો.

ક્યાંથી આવી ચઢ્યો એ આ નિર્જન ટાપુ પર?

એણે સ્મૃતિને તળે ઉપર કરવા માંડેલી પણ કશું હાથ નહોતું લાગ્યું. સૂસવાટાભર્યા પવનમાં એના વાળ ઊડતા રહેલા. મુઠ્ઠીઓ ભીડાતી–ખૂલતી રહેલી. આંખો વારંવાર દિશાઓના અપારદર્શક પરદાઓ સાથે અથડાતી, આગ વેરતી રહેલી. ક્રોધ અને અકળામણથી છાતી ધમણની જેમ ફૂલતી–સંકોચાતી રહેલી.

આખરે કશાક નિર્ણય પર આવ્યો હોય તેમ તે ઊભો થઈ ગયેલો અને પછી દિશાઓના મૌનને અવાજથી ચીરી નાંખવા ઇચ્છતો હોય તેમ ખૂબ શ્વાસ ભરીને, ખૂબ ઊંચા સ્વરે, ખૂબ લાંબો બરાડો પાડી ઊઠેલો–હો ઓઓઓઓ ...આ...

ભારે આક્રોશપૂર્વક શરૂ કરેલો બરાડો આખરે રુદનમાં પલટાઈ ગયેલો. પાસે પડેલા પથ્થર પર મુઠ્ઠીઓ પછાડતાં પછાડતાં એ હિબકે ચઢી ગયેલો.

થોડી જ વારમાં સૂરજ ડુંગરા પાછળ ઊતરી ગયેલો અને અંધારાં એને વીંટળાઈ વળેલાં. અંધારામાં પણ એની આંખો પલકતી રહેલી, કોઈને જોવા.

પછી તો એને સમજાઈ ગયેલું કે કશો અર્થ ન હતો આક્રોશ કે અકળામણનો. બરાડા પાડીને દુઃખ વ્યક્ત કરવાથી નજીકના વૃક્ષ પરથી થોડાંક પંખીઓના ઊડી જવા સિવાય બીજું કશું બનતું નથી. એને સમજાઈ ગયેલું કે આ નિર્જન ટાપુ પર એણે એકલા એકલા રખડ્યા કરવાનું છે. દરિયાનો ઘૂઘવાટ અને પવનના સૂસવાટ સાંભળ્યા કરવાના છે. દિવસભર દરિયાકાંઠે અથવા જંગલમાં ભટકવાનું છે અને રાત્રે તારાઓના પલકારા જોતાં જોતાં ઊંઘી ઊંઘી જવાનું છે ડુંગરા પર.

તેમ છતાં ક્યારેક કોઈ અંધારી રાતે ખરબચડા પથ્થર પર પડ્યો એ વિચારે ચઢી જતો. કોણ હતો પોતે? ક્યાંથી આવી ચઢ્યો છે અહીં? જાતે આવી ચઢ્યો છે કે કોઈક તેને અહીં મૂકી ગયું છે? શા માટે તેને આ વિરાન ટાપુ પર એકલો છોડી દેવાયો છે?...શા માટે?...શા માટે...? પણ તેના બધા જ પ્રશ્નો મનમાં જ પડઘાઈને મનમાં જ ડૂબી જતા. ક્યાંય લગી તે આંખો પટપટાવ્યા કરતો, પાસાં બદલ્યા કરતો અને પછી કંટાળીને ઊંઘી જતો.

જેમ જેમ સમય વીતતો ગયો તેમ તેમ તેને પ્રતીતિ થતી ગઈ કે આ ટાપુ પર તે એકલો જ હતો. એને એકલો છોડી દેવાયો છે. એણે એકલા જ રહેવાનું છે. એકલા જ જીવવાનું છે. એ જીવવા લાગ્યો. જંગલ પહાડોમાં ભમતો. દરિયામાં તરતો. રેતીમાંથી છીપલાં વીણતો. ભૂખ લાગે ત્યારે કંઈક ખાઈ લેતો. દુઃખ લાગે ત્યારે થોડું રોઈ લેતો.

સૂર્ય ઊગતો-આથમતો રહ્યો. ઋતુઓ બદલાતી રહી.

એક દિવસે તે દરિયાકાંઠે રખડતો હતો. સૂર્યનાં કિરણોમાં ચમકતાં છીપલાં વીણતો હતો. છીપલાં વીણતો વીણતો થોડો આગળ ચાલ્યો. એક જગાએ છીપલું લેવા નીચે નમ્યો ત્યાં ભીની રેતીમાં અંકાયેલાં કોઈનાં પગલાં જોઈને એના સમગ્ર શરીરમાંથી આનન્દ અને ભયની લહર દોડી ગઈ. પ્રથમ દષ્ટિએ જ તેને સમજાયું કે એ પગલાં એનાં નથી, છતાં તેણે પોતાનાં પગલાં જોઈ લીધાં. એનાં પગલાંની સરખામણીમાં આ પગલાં સાવ જુદાં પડતાં હતાં. ઉપર સુરેખ આંગળાં અને પંજાની છાપ અને પાછળ નાનકડી રહાનીઓ...એ છીપલાં વીણવાનું ભૂલીને ફાટી આંખે આસપાસ જોવા લાગ્યો. પણ કાંઠો સૂમસામ હતો. તેણે દરિયા તરફ જોયું. દરિયો શાન્ત હતો. તડકાથી ઝગમગતો પણ એમાં કોઈ ન હતું...

એણે ફરીથી પગલાં તરફ જોયું. પગલાંની એક હાર હતી. કિનારા તરફ જતી. ભીની રેતીમાં પગલાંનો અણસાર બરાબર વરતાતો હતો. પછી ધીમે ધીમે એ અદૃશ્ય થતાં જતાં હતાં.

એ દોડયો. જંગલની કેડી કેડી ખૂંદી વળ્યો. કોઈ નજરે ન ચઢયું. હાંફ ભર્યો એ ડુંગર તરફ દોડયો. ઢાળો-ઢળાંકો-ગુફાઓ સઘળે જોઈ વળ્યો. ટોચ પર ચઢીને એણે ચારેકોર હર્ષભર્યા અવાજે સાદ દીધો—હો...આ...હો...આ...કોઈએ પ્રતિસાદ દીધો નહીં.

ફરી ફરી એ જંગલમાં ઘૂમ્યો. ફરી ફરી એ દરિયાકાંઠે દોડયો. ફરી ફરી એ ડુંગરો પર આથડયો પણ જેનાં ઝંખના જાગી હતી, જેનો ડર લાગ્યો હતો તે જણનો પત્તો એને ન જ મળ્યો કયાંયથી.

એ ખૂબ નિરાશ થઈ ગયો. પોતે એકલો હતો એમ સમજીને જીવતો હતો ત્યારે પણ નહોતી અનુભવી એવી એકલતાની તીવ્ર અનુભૂતિથી એ વ્યાકુળ થઈ ઊઠયો. આ વિરાન ટાપુ પર એના સિવાય બીજું કોઈક પણ છે તેમ છતાં એની એકલતામાં કશો ફેર પડતો નથી એ અવબોધ અસહ્ય હતો એને માટે.

એની ઊંઘ ઓછી થઈ ગઈ. એને ખાવા-પીવામાં કે છીપલાં એકઠાં કરવામાં કશો રસ રહ્યો નહીં. રેતીમાંના પેલાં પગલાં તો ભરતીનાં પાણીમાં ભુંસાઈ ગયાં હતાં પણ એની આંખોમાંથી, એના મનમાંથી કેમે કરી ભૂંસાતાં ન હતાં. પગલાંની એ લયાન્વિત છાપમાંથી એના મનમાં એક અખંડ મનુષ્યાકાર ઊપસી આવતો હતો. કયારેક સુંદર; સ્પૃહણીય તો કયારેક ભયપ્રદ.

રાત્રે તારાભર્યા આકાશને જોતો જોતો વિચારતો—એ કોણ હશે? કેમ હશે? કેવું હશે? સંતાઈને કેમ રહેતું હશે? પહેલેથી જ અહીં હશે કે હમણાંનું આવ્યું હશે?...કયાંથી આવ્યું હશે?...આકાશમાંથી?...આ ટાપુ પર એના જેવું એક બીજું પ્રાણી પણ વસે છે એની ખબર હશે તેને?...તો પછી કેમ કયારે ય સમક્ષ આવતું નથી? શું તેને પણ તેની એકલતા એટલી બધી વહાલી હશે?...

કયારેક ઊંઘમાં એને લાગતું કે કોઈ એની સાવ નજીક આવીને ઊભું છે. એને જોઈ રહ્યું છે. એના અસ્તિત્વમાંથી કશીક અપરિચિત સુગન્ધ ફોરી રહી છે. એ ઊંઘમાંથી ઝબકીને જાગી જતો. બેબાકળો બનીને આમતેમ જોતો પણ કોઈ દેખાતું નહીં.

એક મેઘલી રાતે વા અને વરસાદનું તોફાન વધી ગયું હતું. મહાકાય

—વૃક્ષો મૂળસોતાં ઉખડીને કડેડાટી સાથે નીચે પછડાતાં હતાં. વાદળ અને વીજળી અથડાતાં ભયાનક અવાજો થઈ રહ્યા હતા. વીજળીના સબાકાથી પળવાર માટે જંગલ-પહાડ-દરિયો સઘળું ઝળાંહળાં થઈને વળી પાછું અંધકારમાં ગરક થઈ જતું હતું.

તોફાનથી બચવા એ દોડીને ગુફામાં ભરાઈ ગયેલો. પણ ભયંકર અવાજો ગુફામાં પણ પડઘાતા હતા. તોફાન અટકવાની રાહ જોતો હાથપગ બાંધીને એ ગુફામાં બેઠો હતો ત્યાં બધા ભયાનક અવાજોને વીંધીને આવતો એક કોમળ અવાજ એના કાને પડ્યો હતો. એણે કેટલાંક પંખીઓના કોમળ અવાજો સાંભળેલા, પણ આ તો એ બધા અવાજોથી નોખો હતો.

એને થયું કે એ બહાર દોડી જાય...અવાજની દિશામાં. કદાચ ભીની રેતીમાં એક વાર જોયેલાં પેલાં પગલાં જ ગાઈ રહ્યાં છે...પણ એ ગાનમાં એવું તો કંઈક હતું કે ઇચ્છવા છતાં તે ઊભો થઈ શક્યો નહીં. દૂરથી આવતો પેલો અવાજ એની રગરગમાં પ્રસરતો ગયો. એનું મન પ્રસન્નતા અનુભવી રહ્યું. એની આંખો ધીમે ધીમે ઘેરાવા માંડી અને થોડી વારમાં તો તે...

સવારમાં એ ગુફા બહાર નીકળ્યો ત્યારે વરસાદ અને તોફાન અટકી ગયાં હતાં. વરસાદથી ભીંજાયેલા પહાડો અને વૃક્ષો પર તડકો ચમકી રહ્યો હતો.

એ પગલાંની શોધમાં લાગી ગયો.

ડુંગરે ડુંગરે વૃક્ષે વૃક્ષે ભટકવા લાગ્યો. પેલાં પગલાંની શોધ કરતાં કરતાં તેણે સાગરતટને પોતાનાં પગલાંથી ભરી દીધો. એવું પણ બનવા માંડ્યું કે શોધતાં શોધતાં ઘણી વાર એ ભૂલી જતો કે એ કોને શોધી રહ્યો છે...પણ એની શોધ અટકી નહીં.

ઘણી ઋતુઓ વીત્યા પછી ધીમે ધીમે એને ખ્યાલ આવ્યો કે એ હવે પહેલાંની જેમ ઝડપથી દોડી નથી શકતો. છલાંગો ભરતો ચાલી નથી શકતો. દાઢી પરના વાળનો રંગ પણ બદલાતો લાગ્યો. આમ કેમ થઈ ગયું તે ખૂબ વિચારવા છતાં તેને સમજાયું નહીં. એ ધીમે ચાલતો. હાંફતો. ક્યારેક થાકીને ઊભો રહી જતો. બેસી પડતો નીચે. નજર સામેનું દૃશ્ય એકાએક ધૂંધળું થઈ જતું. એ આંખો મીંચી દેતો. છતાં એની આંખોમાં પેલાં પગલાંવાળી વ્યક્તિને જોવા–મળવાની ઝંખના સળગતી રહેતી.

એક સવારે એ જાગ્યો ત્યારથી એની બેચેની વધી ગઈ હતી. એનું શરીર એના મનની ઇચ્છાને અનુકૂળ વર્તતું ન હતું: છતાં બળપૂર્વક તે ઊભો થયો.

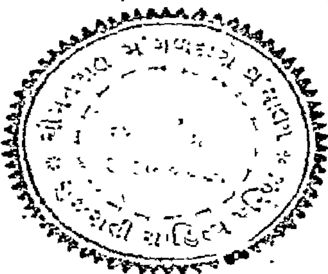
ધીમે ધીમે ડુંગર ઉતરવા માંડયો. એને લાગ્યું કે દરિયાકાંઠે કોઈક એની રાહ જોતું ઊભું છે. એણે જવું જ જોઈએ. જલ્દી જવું જોઈએ. પણ એના પગ ટકતા નથી જમીન પર. વારંવાર એ પડી જાય છે. ઊભો થાય છે. આગળ વધે છે...

પડતો આખડતો એ જંગલ વીંધીને દરિયાકાંઠે પહોંચ્યો તો એને લાગ્યું કે આખો કાંઠો સોનેરી છીપલાંથી ઝગઝગી રહ્યો છે. છીપલાંના ઝગમગાટથી આંખો અંજાઈ જતી હોવા છતાં તેણે જોયું તો તે ઊભો હતો તેની બાજુમાંથી પેલાં પગલાંની એક હાર જતી હતી...એની આંખો આનન્દથી ચમકી ઊઠી. પગલાં જોતો જોતો એ ઉત્સાહથી આગળ વધ્યો પણ થોડુંક ચાલતાં જ એની આંખને અંધારાં ઘેરી વળ્યાં. અડવડિયું ખાઈને તે નીચે પડી ગયો.

તેણે ઊભા થવા પ્રયત્ન કર્યો પણ ઊભો ન થઈ શકયો. એને લાગ્યું કે એનું માથું પગલાં પર જ પડયું છે. પગલાંમાંથી એક મીઠી સુગન્ધ આવી રહી છે. ઋતુઓ પહેલાં એક ભયાનક તોફાનભરી રાત્રે સાંભળેલો પેલો કોમળ અવાજ દૂર...ઘણે દૂરથી આવી રહ્યો છે. એણે ઊભા થવા પ્રયત્ન ન કર્યો. એમ જ પડયો રહ્યો. ધીમે ધીમે પેલું ગાન નજીકને, નજીક આવતું રહ્યું.

એની સાવ નજીક આવીને કોઈનાં પગલાં અટકયાં હોય એમ લાગ્યું. તેને એમ પણ લાગ્યું કે કોઈનો હુંફાળો પડછાયો એના પર ઝૂકયો છે પણ તે એમ જ પડયો રહ્યો.

૨૨–૧૦–૯૦



રમણ સોની

પ્રમાણભૂતતાને ન્યૂન કરી નાખતી મનસ્વિતા

સાહિત્ય-સંશોધનલક્ષી કામગીરી સાથે આપણે ત્યાં બે પ્રકારની મુશ્કેલીઓ સંકળાયેલી છે. એક તરફ, પ્રમાણભૂતતાના આગ્રહી, વૈજ્ઞાનિક શિસ્ત ને સમજ ધરાવતા અભ્યાસીઓ–આયોજકોની ખોટ વરતાય છે. ને બીજું, જ્ઞાનકોશ, સાહિત્યકોશ જેવી મોટી યોજનાઓ માટે આર્થિક અનુદાનનો વિકટ પ્રશ્ન આવીને ઊભો રહે છે. એથી જ આપણે ત્યાં આટલાં બધાં વર્ષોમાં યુનિવર્સિટીઓ જેવી મોટી વિદ્યાસંસ્થાઓએ પણ ભાગ્યે જ કોઈ મહત્ત્વાકાંક્ષી યોજના હાથ ધરી હોય ને એ પાર પડી હોય.

આ સ્થિતિ વચ્ચે, ૧૯૮૦થી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદે ગુજરાત સરકારના મોટા આર્થિક અનુદાનથી 'ગુજરાતી સાહિત્યકોશ'ની યોજના હાથ ધરેલી છે એ એક સુખદ અપવાદ ગણાય. આરંભથી જ એને શ્રી જયંત કોઠારી જેવા, શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનાં સૂઝ-સમજ ધરાવનારા અધિકારી મુખ્ય સંપાદક મળ્યા. અને મોટાં અનુદાનો, સખાવતોને પણ નાનાં કરવે એવી, લાંબા સમયમાં ને વધતી જવાબદારીઓમાં ફેલાતી આ મહત્ત્વાકાંક્ષી યોજનાની આર્થિક ચિંતાઓ વેઠી-ઉકેલી શકે એવા શ્રી રઘુવીર ચૌધરી જેવા કૃતનિશ્ચયી મંત્રી પણ યોજનાના આરંભે જ હતા. અલબત્ત, પછી અન્ય મંત્રીઓ ને કાર્યવાહકોએ પણ સતત

દસ વરસ સુધી આ ચિંતા ઝેલી-ઉકલી છે ને એ બધી વિટંબણાઓને અંતે ને કોશકાર્યાલયમાં કામ કરનાર આજ સુધીના સર્વ અભ્યાસીઓની ભારે જહેમતને પરિણામે 'ગુજરાતી સાહિત્યકોશ'ના ત્રણ પૈકી બે ખંડો પ્રગટ થયા છે. એમાંનો, મધ્યકાલીન કર્તાકૃતિઓ વિશેનો પહેલો ખંડ આકરી સાધના અને સંપાદકીય સૂઝનો હિસાબ આપનારો નમૂનેદાર ને પ્રમાણભૂત કોશગ્રંથ બન્યો છે. પણ અર્વાચીન સાહિત્ય અંગેનો બીજો ખંડ...?

આ પ્રકારનાં કામોનો કોઈ ઉત્તમ નમૂનો આપણી ભાષામાં નહોતો તથા અધિકૃત ને પર્યાપ્ત સંદર્ભસામગ્રી કે જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી તૈયાર થયેલી સંદર્ભસૂચિઓનો પણ અભાવ હતો એને લીધે કોશનું વૈજ્ઞાનિક માળખું તૈયાર કરવામાં પણ, સ્વાભાવિક રીતે જ, કોશકાર્યાલયે શરૂઆતમાં ઘણો સમય આપવાનો થયેલો – ક્યાંક તો સંશોધનલક્ષી કામગીરી સુધી પણ જવું પડેલું. મુખ્ય સંપાદકે એક તરફ કોશકાર્યાલયના અભ્યાસીઓ–સહાયકો સાથે ચર્ચા કરીને ને બીજી તરફ, મૂર્ધન્ય વિદ્વાનોની બનેલી સલાહકાર સમિતિના માર્ગદર્શનથી – ભારતીય ભાષાઓમાં ને અંગ્રેજીમાં થયેલા ઘણા કોશોનો અભ્યાસ કરીને આપણી પરિસ્થિતિ અને જરૂરિયાતને કેન્દ્રમાં રાખીને – ગુજરાતી સાહિત્યકોશનો એક સુદૃઢ–સઘન નકશો તૈયાર કર્યો હતો. એને અનુષંગે, ૧૯૮૩–૮૪ દરમ્યાન 'ગુજરાતી સાહિત્યકોશ–એક પરિચય' નામે સંક્ષિપ્ત ફોલ્ડર અને બંને ખંડો માટે 'અધિકરણ લેખનનાં નિયમો અને સૂચનો'ની પુસ્તિકાઓ (બ્રોશર્સ) પ્રગટ કર્યાં હતાં. કોશકાર્યાલયમાં કામ કરતા અભ્યાસીઓ ઉપરાંત બહારના આપણા ઘણા વિદ્વાનો પાસે અધિકરણો લખાવવાનાં હતાં એથી લેખનની એકવાક્યતા ને અધિકરણના સ્વરૂપની પણ ચુસ્ત પદ્ધતિ જળવાય એ આશય પણ એની પાછળ હતો. કોશકાર્ય આગળ ચાલતું ગયું ત્યારે પણ અવારનવાર સલાહકાર સમિતિ સાથે બેઠકો યોજીને ચર્ચાને અંતે કરેલા નિષ્કર્ષો–નિર્ણયોના ઠરાવ થતા રહેલા. કોશસ્વરૂપ સુબદ્ધ રહે અને કોઈ તબક્કે કોઈ જાતની યાદૃચ્છિકતા ન પ્રવેશે એની તકેદારી રૂપે આ પ્રણાલી સ્વીકારી હતી. ૧૯૮૦ થી ૧૯૮૫ સુધી અધિકરણલેખક–સહસંપાદક ને સંપાદકની કામગીરીને લીધે આ આખી પ્રક્રિયાના સીધા સંપર્કમાં હું હતો.

આટલી વિગતો એ માટે આપી છે કે બીજા ખંડના મુખ્ય સંપાદક ડૉ. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલાએ આ મૂળભૂત માળખા સાથે ઠીક ઠીક છૂટછાટો લીધી છે. એમાં યાદૃચ્છિકતા ને મનસ્વિતાનો પ્રવેશ થયો છે. ને પરિણામે કોશની પ્રમાણભૂતતા ઝાંખી થઈ છે. એની ઉપયોગિતા પણ, એથી ઘણી ઘટી છે.

આ છૂટછાટોને મુદ્દાસર તપાસીએ :

૧. જેને 'બ્લન્ડર' કહી શકાય એવી સૌથી મોટી ભૂલ તો એમણે કર્તા-અધિકરણોને અંતે મુકાનારી સંદર્ભસૂચિ કાઢી નાખીને કરી છે. જેને માટે થઈને કોશકાર્યાલયે ઘણી મહેનત કરીને ને લાંબો સમય આપીને અસંખ્ય સંદર્ભકાર્ડ ને સૂચિકાર્ડ તૈયાર કરેલાં છે, કોશનાં અધિકરણોના માળખાના એક અનિવાર્ય અંગ રૂપે સલાહકાર સમિતિએ જેને માન્ય કરેલી છે ને અધિકરણ-લેખન અંગેની પુસ્તિકામાં જેનો સમાવેશ થયેલો છે, પરિણામે અનેક અધિકરણ લેખકોએ એમણે તૈયાર કરી મોકલાવેલાં અધિકરણોમાં સંદર્ભસૂચિને પણ સામેલ કરી છે—એ, કોશની મૂલ્યવાન સામગ્રીને શા માટે રદ કરી? કેમ કે એને અભાવે તો આ કોશ સંદર્ભગ્રંથ બનવાને બદલે કેવળ પરિચયકોશ બની રહે છે. ને એની ઉપયોગિતાને ન્યૂન કરી મૂકે છે.

મુખ્ય સંપાદકે 'સંપાદકીય' નોંધમાં આ માટે એક કારણ આપ્યું છે : "એમ કરવા જતાં અકારણ પુનરુક્તિઓ અને અક્ષરસંખ્યા વધી જવાનો સંભવ ઊભો થાત." પણ આ દલીલ વજૂદ વિનાની છે. સંદર્ભગ્રંથોના સંક્ષેપાક્ષરો જ યોજવાના હતા (મધ્યકાળ વિશેના પહેલા ખંડમાં એ કરેલું જ છે.) અને આ સૂચિ મુખ્ય ને મહત્ત્વના – પસંદગીપૂર્વકના – ગ્રંથોની જ કરવાની હતી. નિયમોની પુસ્તિકામાં સ્પષ્ટ લખેલું છે : આ સંદર્ભો નિઃશેષ સૂચિરૂપે નહીં પણ વિશેષ વાચન (ફર્ધર રીડિંગ) તરીકે મૂકવાના હોઈ..." વગેરે. એટલે અક્ષરસંખ્યા બહુ વધી જવાનો સંભવ ન હતો. બહુ બહુ તો ત્રીસેક પાનાં વધ્યાં હોત. અને આવા બૃહદ્ કોશમાં થોડાંક પાનાં વધી જવાના ભયે મહત્ત્વની સામગ્રીનો જ ભોગ આપી દેવાનો?

૨ આશ્ચર્ય તો એ વાતનું થાય કે એક તરફ આમ અક્ષરસંખ્યા વધી જવાની ચિંતા એમણે કરી છે ને બીજી તરફ સ્વતંત્ર કાવ્ય-વાર્તા-નિબંધ-કૃતિઓ પરનાં તેમ જ સાહિત્યકૃતિઓમાંનાં (ગોપાળબાપા, લઘરો આદિ) પાત્રો પરનાં અધિકરણો પણ એમણે સામેલ કરી દીધાં છે. સૂચિ કાઢી જેટલાં પાનાં બચાવ્યાં (!) એથી ઘણાં વધારે પાનાં આ રીતે ઉમેરાઈ ગયાં! આ ઉમેરણ પણ બે રીતે વાંધાજનક છે. એક તો, કોશની મૂળભૂત રૂપરેખામાં આ પ્રકારનાં અધિકરણો, ચર્ચાવિચારણાને અંતે, ન મૂકવાનું નિર્ણીત થયેલું હતું. અંગ્રેજીમાં જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી અનેક કોશ થયેલા છે અને એમાંના કેટલાક આવાં અધિકરણો સમાવે છે. પણ સમય-શક્તિ-અર્થયોજના સંદર્ભમાં આવું વિસ્તરણ આપણા સંયોગોમાં ન કરવાનું વલણ સ્વીકાર્યું હતું. આવાં ઓછાં

ઉપયોગી ઘટકો વધારવાને બદલે જે અનિવાર્ય છે – કર્તા અને ગ્રંથનાં ઘટકો – એનો જ સર્વગ્રાહી, શાસ્ત્રીય ને પ્રમાણભૂત કોશ કરવાનું વિચારાયેલું. કેમકે, કર્તા સિવાયનાં બધાં ઘટકો પસંદગીપૂર્વકનાં હોય ને એમાં સમય-શ્રમની દૃષ્ટિએ લાંબી પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવાનું હોય. જેમકે, કૃતિ (નવલકથા, વાર્તાસંગ્રહ, કાવ્યસંગ્રહ આદિ) અધિકરણોની પસંદગીપૂર્વકની એક યાદી તે વખતના મુખ્યસંપાદકે પહેલાં કોશના સહસંપાદક, અધિકરણ લેખકો સાથે ચર્ચા કરીને તૈયાર કરેલી ને સલાહકાર સમિતિના દરેક સભ્યને બેઠકના પંદર દિવસ પહેલાં મોકલી આપેલી – વિમર્શ માટે. અને પછી, બેઠકમાંની લાંબી ચર્ચાને અંતે એક અંતિમ સંશોધિત યાદી તૈયાર થયેલી. આવી પ્રક્રિયા વિના ઘટકો વધારવાનો અર્થ નહીં. બીજું, આ (કૃતિ–પાત્ર પરનાં) અધિકરણો કૃતિ-પાત્રનો કોઈ વિશેષ સ્પષ્ટ કરનારાં બન્યાં નથી – કેવળ ઉપરછલ્લો વ્યાપક પ્રકારનો વિષયનિર્દેશ, લખાવટની જુદી જુદી સ્વૈરપદ્ધતિ,'નું પ્રસિદ્ધ કાવ્ય', '–ની જાણીતી ગઝલ' (જાણીતું છે માટે તો અધિકરણ કર્યું હોય–પછી પણ એવો નિર્દેશ જરૂરી ?) જેવાં લટકણિયાં વગેરેને લીધે. એથી, ખરેખર તો, અહીં પ્રત્યેક અધિકરણમાં બબ્બે-ચચ્ચાર વાક્યો વપરાયાં છે એને બદલે જે-તે કર્તા/કૃતિ અધિકરણોમાં વાક્યાંશોથી પણ તે-તે પાત્ર કૃતિની નોંધપાત્રતા નિર્દેશી શકાઈ હોત ને એમ અક્ષરસંખ્યા પણ બચાવી શકાઈ હોત.

૩. આખા ગ્રંથની જે સંપાદકીય ભાત ઊભી થાય છે એ પણ કંઈક વિશૃંખલ ને ઢીલી લાગે છે, સુબદ્ધ કે ચુસ્ત લાગતી નથી. આ વિશે તો ઘણું કહી શકાય એમ છે પણ કેટલીક મહત્ત્વની બાબતોનો જ નિર્દેશ કરું :

[૧] પ્રત્યેક કર્તાઅધિકરણને અંતે સંદર્ભો મૂકવાના વિકલ્પે એમણે કોશની શરૂઆતમાં 'મહત્ત્વના સંદર્ભગ્રંથોની સૂચિ' મૂકી છે. આ પ્રકારની વ્યાપક યાદી જિજ્ઞાસુ અભ્યાસીને વિશેષવાચન માટે કશી મદદ કરતી નથી, એ તો, આગળ નોંધ્યું છે તેમ કર્તાઅધિકરણને અંતે હોય તો જ કામની. બહુ બહુ તો આને, કોશકાર્યાલયે ઉપયોગમાં લીધેલા ગ્રંથો પૈકીના મહત્ત્વનાની યાદી લેખી શકાય. પણ આ સૂચિની વિલક્ષણતા તો એક બીજી જ છે. આવા બૃહદ્ કોશના મુખ્ય સંપાદકની કે કોઈ વિદ્વાન સંશોધકની વાત તો દૂર રહી, કોઈ સરેરાશ અભ્યાસી પણ એના એકાદ લેખને અંતેય જે સંદર્ભસૂચિ મૂકે એમાં પુસ્તક સાથે કર્તા/સંપાદક / અનુવાદક, પ્રકાશક, પ્રકાશનસ્થળ, પ્રકાશનવર્ષ એટલી વિગતો તો સમાવે. અહીં તો 'અર્વાચીન કવિતા '(સુંદરમ્)', 'ગુજરાતના સારસ્વતો (કે. કા. શાસ્ત્રી)' એ પ્રકારના ને એટલા જ નિર્દેશોમાત્ર છે. કૌંસમા બેટેલી વ્યક્તિ લેખક છે કે સંપાદક એ નિર્દેશવાની જરૂર પણ એમણે

જોઈ નથી! બેચાર ગ્રંથોમાં તો આવા વ્યક્તિનિર્દેશ કરવાનું પણ એમણે રહેવા દીધું છે!! અધિકરણલેખકોની યાદીમાં શ્રી પ્રભાશંકર તેરૈયાને અત્યારથી (૨૫–૫–૯૦એ આ કોશખંડ પ્રગટ થયો છે) નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક બતાવી દીધા છે! એને કદાચ અનવધાન ગણી લઈએ, પણ આ સંદર્ભસૂચિ આ રીતે અધ્ધરતાલ મૂકી દીધી તે કેટલું અશાસ્ત્રીય છે એનો પણ અંદાજ એમને નહીં હોય? માન્યામાં આવતું નથી...

[૨] આવા કોશમાં સંપાદકીય નોંધ પૂરી માર્ગદર્શક ને બહુ ચીવટપૂર્વક લખાયેલી હોવી ઘટે એને બદલે અહીં અચોકસાઈવાળી ને કોશસામગ્રી સાથે પૂરી સંગતિ ન ધરાવતી 'સંપાદકીય' નોંધ છે. જેમકે (૧) 'આ અર્વાચીન ખંડ : ૨ ૧૮૫૦થી ૧૯૫૦ વચ્ચે જન્મેલા કર્તાઓ અને એમની કૃતિઓને સમાવે છે.' એમાં ૧૯૫૦ તો બરાબર પણ ૧૮૫૦ની સાલ અર્વાચીન સાહિત્યના આરંભના વ્યાપક ખ્યાલની રૂઢિને જોરે કે સો વર્ષનો ગાળો બતાવી દેવાની આદતને જોરે આવી ગઈ? આનો અર્થ તો એવો જ થાય ને કે, કોશમાં જેમ ૧૯૫૦ પછી જન્મેલા કર્તા સમાવિષ્ટ નથી તેમ ૧૮૫૦ પૂર્વે જન્મેલા પણ સમાવિષ્ટ નથી. ને તો, દુર્ગારામ (૧૮૦૯), દલપતરામ (૧૮૨૦), નર્મદ (૧૮૩૩) જેવા ઘણાનું શું? કહેવાનો આશય એ નથી જ કે મુખ્યસંપાદકને આનો ખ્યાલ પણ નથી. વાત તો એ છે કે આવું અચોક્કસ, શિથિલ વિધાન કોશગ્રંથમાં તો ન જ હોવું ઘટે. (૨) 'અનેક પુસ્તકસૂચિઓ ને લેખકસૂચિઓનો વ્યાપક ઉપયોગ કરતી વેળાએ વર્જન નહીં પણ સમાવેશને અહીં નિયમ ગણ્યો છે.' જો નિયમ જ ગણેલો તો કર્તાસંદર્ભનો ઉચ્છેદ કેવી રીતે થયો? (૩) 'ગુજરાતી કથાસાહિત્યનાં મહત્ત્વનાં પાત્રો પર પણ અધિકરણ મુકાયાં છે.' તો 'લઘરો' 'મગન' વગેરે અધિકરણોને પણ 'કથાસાહિત્ય'નાં ગણવાનાં? શિથિલ વિધાનોના આ તો કેટલાક જ નમૂના છે.

[૩] અધિકરણસામગ્રીના આયોજન તેમજ અધિકરણના સ્વરૂપ બાબતે કોશમાં રહી ગયેલી ક્ષતિઓ (ક્યાંક તો પ્રવર્તતી અરાજકતા) બતાવવામાં તો ઘણું લંબાણ થાય એમ છે એટલે એની વિગતો ટાળું છું. માત્ર એકબે બાબતોનો નિર્દેશ કરી લઉં. (૧) કોઈ પણ કોશમાં પ્રતિનિર્દેશો લેખકોનાં ઉપનામો, અન્ય નામો કે સંજ્ઞાઓ પૂરતા મર્યાદિત ન હોય. (એ પણ સરખી રીતે નથી થયું. આ કોશનું પહેલું જ અધિકરણ જોઈએ : 'અ : જુઓ, જોશી, ગૌરીશંકર ગોવર્ધનરામ.' પણ પછી જોશી ગૌરીશંકર ગોવર્ધનરામ (ધૂમકેતુ)માં 'અ' સંજ્ઞાનો તો કોઈ ઉલ્લેખ જ નથી! ઘણામાં આમ થયું છે.) પ્રતિનિર્દેશો કર્તા-કૃતિ સંદર્ભે પણ હોય. એટલે કે કર્તાઅધિકરણમાં, એની જે જે

કૃતિઓ પર કોશમાં સ્વતંત્ર અધિકરણ હોય એનો પ્રતિનિર્દેશ પણ આપવાનો હોય. મધ્યકાળ વિશેના પહેલા ખંડમાં આવા પ્રતિનિર્દેશો તીર(→)ની સંજ્ઞાથી બતાવેલા છે જ. અહીં તો પાત્ર-કૃતિ એવાં અન્ય ઘટકો પણ છે એથી તો પ્રતિનિર્દેશોની વ્યવસ્થા વધુ ચોકસાઈવાળી સુનિશ્ચિત કરવી જોઈતી હતી. એને બદલે, પ્રતિનિર્દેશો જ ટાળ્યા છે. (૨) કોશ પરની પહેલી નજરે પણ આંખ એવી નોંધ લઈ લે છે કે અધિકરણના આંતરિક સ્વરૂપમાં ઘણી જગાએ એકવાક્યતા નથી. અક્ષરસંખ્યામાં સંતુલન ને પ્રમાણ જળવાયાં નથી, માહિતી–મૂલ્યાંકનની સેળભેળ થઈ છે, ભાષા અવિશદ ને વિશેષણબહુલ બની છે વગેરે. આ બધી અરાજકતા પાછળ મહત્ત્વનું એક કારણ મને જણાયું છે: ડૉ. ટોપીવાળાની ભૂમિકા આ ગ્રંથમાં સંપાદક કરતા વધુ તો લેખક તરીકે રહી છે. ગપ્પું મારીએ તો પણ ખોટું ન પડે કે આખા કોશનાં ૨૦ થી ૨૫ ટકા અધિકરણો એમણે જ લખી દીધાં છે. ઝટપટ પ્રકાશનના તકાદામાં (એમની એક બીજી ભૂમિકા નિયામકની પણ ખરી ને!) આવી ઉતાવળ થઈ હોવાનું સમજાય છે. પરિણામે, એમણે લખેલાં અધિકરણો તથ્યો, વિગતોની દૃષ્ટિએ પણ ઘણી ક્ષતિઓવાળાં બન્યાં છે ને ખાસ તો સંપાદક તરીકેની મુખ્ય ભૂમિકા જ મુખ્ય સંપાદક ઘણી ઓછી બજાવી શક્યા છે.

પરિષદ માટેના ને કોશપ્રવૃત્તિ માટેના પ્રેમથી ને દાઝથી જ આ લખવું પડયું છે. વર્ષોના તપનું પરિણામ આવું આવ્યું એનું ખૂબ દુઃખ છે. સારું થઈ શક્યું હોત – મનસ્વિતા ન પ્રવેશી હોત તો.

એટલે કેટલાક પ્રશ્નો થાય છે. શું કોશના આ ખંડનું અંતિમ સ્વરૂપ આપતાં પહેલાં સલાહકાર સમિતિ સાથે ચર્ચા જ નથી થઈ? કોશવિદ્યાના જાણકાર સલાહકાર સમિતિના સભ્યો ઉદાસીન રહ્યા છે? કોશના બે ખંડ તો એક સગવડ ખાતર પાડેલા છે – બાકી તો આ એક સળંગ કામ છે. તો પછી, જે વ્યવસ્થા–પદ્ધતિ પહેલા ખંડમાં સ્વીકારાયાં તે જ બીજા ખંડમાં કેમ ન સ્વીકારાયાં એટલે કે જે 'મૉડેલ' ઘણી મથામણને અંતે નિર્ણીત કર્યું હતું તે બીજા ખંડમાં શા સારું બદલાઈ ગયું? મુખ્ય સંપાદક બદલાતાં એમને કંઈ ફેરફાર કરવા જરૂરી જણાયા હોય તો પણ એ શાસ્ત્રીયતાના પ્રદેશમાં તો હોવા ઘટે ને? આ પ્રકારના કામના કેન્દ્રમાં મુખ્ય સંપાદક હોય એ બરાબર, એમની પોતાની કેટલીક સંકલ્પના પણ હોય, પરંતુ નિર્ણયો તો પ્રતીતિપૂર્વકના ચર્ચાને અંતે જ લેવાવા જોઈએ ને? નહીં તો સલાહકારસમિતિ જ શા માટે? ઇચ્છીએ કે પરિષદ પાસે આ બધા પ્રશ્નોના ગળે ઊતરે એવા સંતોષકારક ખુલાસા હશે જ.

બાબુ સુથાર

વિવેચન : નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં

વસ્તુઓ કેટલી છે અને જે છે તે કેટલા પ્રકારની છે ?—ફિલસૂફીમાં આ બે પ્રશ્નો અવારનવાર પૂછવામાં આવ્યા છે અને તેના જુદા જુદા ત્રણ ઉત્તર અપાયા છે ! એક ઉત્તર છે કે : આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે છેવટે તો એક જ છે, સંખ્યાલેખે અને પ્રકાર લેખે પણ. બીજો ઉત્તર કહે છે : આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે મૂળે બે પ્રકારનાં દ્રવ્યોની બનેલી છે. પ્રકાર લેખે પણ આ વસ્તુઓ બે જ પ્રકારની છે. અને ત્રીજો ઉત્તર કહે છે : આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે સંખ્યા લેખે અને પ્રકાર લેખે પણ અનેક છે. આમાંનો પ્રથમ ઉત્તર અદ્વૈતવાદી તરીકે, બીજો દ્વૈતવાદી તરીકે અને ત્રીજો બહુલતાવાદી તરીકે ઓળખાય છે. અને, આ ત્રણેય ઉત્તર આપનાર વિવિધ અભિગમો અનુક્રમે 'અદ્વૈતવાદ', 'દ્વૈતવાદ', અને 'બહુલતાવાદ' તરીકે વર્ણવાયા છે.

જે પ્રશ્ન જગતના સંદર્ભમાં પૂછવામાં આવ્યો એ જ પ્રશ્ન સાહિત્યના સંદર્ભે પણ પૂછી શકાય, કારણ કે સાહિત્યિક જગત અને સાહિત્યેતર જગત સંરચનાના સ્તરે સાદૃશ્ય ધરાવે છે. આમ હોવાથી એક કોટિના સવાલો બીજી કોટિમાં લઈ આવવાથી કોઈ તર્કબાધ નડશે નહિ. સાહિત્યમાં આ પ્રશ્નો આમ પૂછી શકાય : 'સાહિત્ય કૃતિની વાસ્તવિકતાઓ કેટલી ?' અને 'સાહિત્ય કૃતિની

વાસ્તવિકતાઓ કેટલા પ્રકારની ?' આ પ્રશ્નોના ઉત્તરો પણ આપણને અદ્વૈતવાદી દ્વૈતવાદી અને બહુલતાવાદી મળે છે. અહીં, આ અદ્વૈતવાદ દ્વૈતવાદ અને બહુલતાવાદની દલીલોનો અસ્વીકાર કરી ગણિતશાસ્ત્રી કેન્ટોરે વિકસાવેલ ગણ-સિદ્ધાંતના સંદર્ભમાં આ પ્રશ્ન ઉકેલવાનો પ્રયાસ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં 'ઉકેલવું' ક્રિયાપદ બે અર્થમાં છે: (૧) કશુંક ગૂંચવાયેલું છે એને ઉકેલવું અને (૨) વાંચવું (મને હવે અક્ષરો ઉકલતા નથી–માંના 'ઉકલવા'ના અર્થમાં)

Monismની મુખ્ય દલીલો ટૂંકમાં આમ છે: આ જગતમાં જે કંઈ પદાર્થો છે તે તમામ કોઈ એક જ દ્રવ્યમાંથી બનેલા છે. વસ્તુ અને વસ્તુ વચ્ચે આપણને જે પ્રકારના ભેદનો ભાસ થાય છે તે તો ભ્રમ માત્ર છે. આ દ્રવ્ય સમય અને સ્થળની પર છે. એ નિરપેક્ષ છે. એમાં ગુણવત્તાલક્ષી કે સંખ્યાલક્ષી કોઈ જ વધઘટ ક્યારેય થતી નથી. પાર્મેનિડીઝ, ઝેનો, સ્પિનોઝા, હેગલ વગેરેએ આ પ્રકારની દલીલો કરી હતી, ચિત્ત અને શરીર વચ્ચેના સંબંધોના સંદર્ભે પણ monismની ચર્ચા થઈ છે. આ ફિલસૂફો માને છે કે ચિત્ત અને શરીર એક બીજાથી જુદાં નથી. બન્ને એક જ છે. વિલિયમ જેમ્સે neutral monismની વાત કરેલી. રસેલે પણ logical atomism-ની ચર્ચા કરતાં monismની વાત કરેલી.

અદ્વૈતવાદમાં identityનો સિદ્ધાન્ત કેન્દ્રસ્થાને છે. જે કંઈ ભેદ છે એ તમામ કોઈ એક સ્તરે identical છે. એ કોઈ એક સ્તરે એકબીજાથી કોઈ પણ રીતે જુદા નથી.

માની લો કે સાહિત્યિક વાસ્તવિકતા આવી monistic હોય તો? અર્થઘટનના કેવા પ્રશ્નો ઊભા થશે? જો વાસ્તવિકતા એક જ હોય તો એનું અર્થઘટન કરવા માટેના સિદ્ધાન્તો પણ એક જ હોય. જો આમ હોય તો વિવેચન ક્ષેત્રે એક કરતાં વધારે પદ્ધતિઓની જરૂર જ ન રહે. એ ઉપરાંત કોઈ પણ કૃતિના પુનઃમૂલ્યાંકનનો સવાલ પણ ઊભો ન થાય. સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રમાં એક કરતાં વધારે પદ્ધતિઓના અસ્તિત્વ તરફ ચીડથી જોનારા વાસ્તવમાં તો monistic અભિગમ ધરાવે છે. તેમને મતમતાંતરોમાં નહીં, એકમતિમાં રસ હોય છે.

દ્વૈતવાદ કહે છે કે આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે બે પ્રકારનાં મૂળભૂત દ્રવ્યમાંથી બનેલી છે. આ અર્થમાં વસ્તુઓ પણ મૂળભૂત રીતે બે જ પ્રકારની છે. આ બેઉ મૂળભૂત દ્રવ્યોમાંનું એક અમૂર્ત છે, બીજું મૂર્ત. એક ચૈતસિક છે, તો બીજું ભૌતિક. એક ઇન્દ્રિયાતીત છે તો બીજું ઇન્દ્રિય-

આગ્રહ. આ બંને વચ્ચેનો સંબંધ પણ ક્યારેક એકપક્ષી હોય છે ને ક્યા દ્વિપક્ષી. એક પક્ષમાં પણ બે શક્યતાઓ છે: (૧) અમૂર્ત મૂર્તને નિ કરે. (૨) મૂર્ત અમૂર્તને નિશ્ચિત કરે. દ્વિપક્ષી સંબંધોમાં બંને એકબીજાને નિશ્ચિત કરે. આ સંબંધ તે dialectical સંબંધ.

સાહિત્ય વિવેચનના ક્ષેત્રે દ્વૈતવાદનો ભારે પ્રભાવ છે. 'સામગ્રી' અને 'આકાર', 'અંતરતત્ત્વ અને આકૃતિ' 'અભિવ્યક્તિની સામગ્રી અને અભિવ્યક્તિનું માધ્યમ' વગેરે પ્રકારની પરિભાષા આ અભિગમની જ નીપજ છે! આ અભિગમ માને છે કે કોઈ પણ સાહિત્ય કૃતિ અંતિમે તો કોઈક બે જ દ્રવ્યોની બનેલી હોય છે. જેમાંનું એક અમૂર્ત હોય છે અને બીજું મૂર્ત-વિવેચન આ બંને તત્ત્વો ઓળખી કાઢી, એમની વચ્ચેના સંબંધો સ્પષ્ટ કરે છે.

આ અભિગમ એક રીતે તો pluralistic જ છે. તેમ છતાં, એમાં બે કરતાં વધુ પ્રકારની વાસ્તવિકતાને સ્થાન નહીં હોવાથી, આ અભિગમ પણ અદ્વૈતવાદની જેમ મર્યાદિત અને કુંઠિત છે. આમ હોવાથી આ ચર્ચા પૂરતા હું અદ્વૈતવાદ ને દ્વૈતવાદને એક જ paradigmમાં મૂકું છું.

Pluralismની દલીલો: આ જગતમાં જે કંઈ પદાર્થો છે તે એક નહિ, બે નહિ પરન્તુ અનેક પ્રકારનાં દ્રવ્યોના બનેલા છે, એ જ રીતે વિશ્વમાં પણ અનેક પ્રકારના પદાર્થો છે. એ તમામને કોઈ એકમાં, કે કોઈ બેમાં હ્રસ્વ કરી શકાય નહીં. બહુલતાવાદની ચર્ચામાં પણ બે અભિગમો છે: (૧) attributive pluralism અને (૨) substantial pluralism.

Attributive pluralism: એક જ વાસ્તવિકતાનાં અનેક રૂપ હોય છે. અને, આ અનેક રૂપોને અલગ અલગ વિશેષણોથી વર્ણવી શકાય. આ અનેક રૂપો મૂર્ત નિશ્ચિત નથી હોતાં. વિશેષણ વાસ્તવિકતા અને વિશેષ્ય વાસ્તવિકતા પણ પરસ્પર અનેક રીતે જોડાયેલી છે. લાયબ્નીઝ કહેતો કે આ જગતની તમામ વસ્તુઓ monadsની બનેલી છે, અને એ તમામ monads એક જ પ્રકારના છે. monadsની ગોઠવણ ભેદે વસ્તુઓ અને વાસ્તવિકતાઓ અનેક છે. આ અભિગમ તે Attributive pluralism.

Substantial pluralism કોઈ પણ વસ્તુ અથવા પદાર્થ એક કરતાં વધારે પ્રકારનાં દ્રવ્યોનો બનેલો હોય છે. આ વસ્તુઓ ગોઠવણી ભેદે જુદી પડે પણ ખરી, ન પણ પડે! રસેલ આ પ્રકારના pluralismના પુરસ્કર્તા હતા.

સાહિત્યના સંદર્ભે આ અભિગમ ઘણો મહત્ત્વનો બની રહે છે. કોઈ એક સાહિત્યકૃતિની વાસ્તવિકતા એક જ પ્રકારની છે એમ માની લેવાથી વાસ્તવમાં તો સર્જન એક કુણ્ઠિત પ્રવૃત્તિ બની જશે. જો એમ થશે તો ખુરશી બનાવવી અને કવિતા બનાવવી અથવા રચવી—એ બેની વચ્ચે કોઈ ભેદ જ નહીં રહે. પણ, વાસ્તવમાં એવું નથી. બીજું : જો સાહિત્યકૃતિની વાસ્તવિકતા plural હોય તો એનો અર્થ એ થયો કે વિવેચનની કોઈ એક જ પદ્ધતિથી એ વાસ્તવિકતા સમજાવી શકાશે નહિ. એના માટે એક કરતાં વધુ, એટલે કે અનેક સાહિત્ય પદ્ધતિઓની જરૂર પડશે. વિવેચન ક્ષેત્રે એક કરતાં વધુ પદ્ધતિઓના અસ્તિત્વ તરફ ચીડથી જોનારા વાસ્તવમાં તો સાહિત્યને કુણ્ઠિત કરવા માગે છે. તેઓ રાજ્યશાસ્ત્રની પરિભાષામાં કહીએ તો આપખુદ છે. તેઓ મતભેદોના સંભવને સહન કરી શકતા નથી.

વાસ્તવિકતાના સંદર્ભે આ ત્રણેય અભિગમોની એક મોટામાં મોટી મર્યાદા એ છે કે તેઓ વાસ્તવિકતા એક સ્તરેથી હોવાનું ગૃહીત સ્વીકારીને આગળ વધે છે. વાસ્તવમાં વાસ્તવિકતા geological પણ છે. આ અર્થમાં અનેક સ્તરોની બનેલી છે. monism, dualism અને pluralism ત્રણેય વાસ્તવિકતાનાં સ્તરોના સંદર્ભમાં monistic pluralism અનેક સ્તરની વાત કરે છે, પણ એ અનેક સ્તરો mutually exclusive પ્રકારનાં હોવાનું સ્વીકારે છે.

આ ત્રણેય અભિગમોની એક બીજી મર્યાદા એ છે કે તે તમામ પરસ્પર નિરપેક્ષ હોવાનું સ્વીકાર્યું છે. એક વાદની ઉપસ્થિતિમાં બીજો વાદ સંભવી ન શકે.

આ બંને મર્યાદાઓને કેન્ટોરના ગણસિદ્ધાંત પાછળ રહેલી ફિલસૂફીથી અવગણી શકાય એમ છે. આ લખનારને ઘણી વાર એવું લાગ્યું છે કે સાહિત્યે સમાજશાસ્ત્ર સાથે જેટલો ઘરોબો રાખ્યો છે એટલો જ સઘન ઘરોબો વિજ્ઞાનો અને ગણિતશાસ્ત્ર સાથે રાખ્યો હોત તો કેટલાક પ્રશ્નોના જવાબો ક્યારનાય પ્રાપ્ત ચૂક્યા હોત.

ગણિતશાસ્ત્રમાં પણ વાસ્તવિકતા અદ્વૈતવાદી, દ્વૈતવાદી કે બહુલતાવાદી એ અંગેના પ્રશ્નો અવારનવાર પુછાયા છે. કેન્ટોરનો ગણસિદ્ધાંત પણ આ પ્રશ્નનો પોતાની રીતે ઉત્તર આપે છે. એના મત પ્રમાણે, વાસ્તવિકતા monistic પણ નથી કે dualistic પણ નથી કે કેવળ pluralistic પણ નથી. એ એક સાથે ત્રણેય છે. કોઈ એક સ્તરે એ અદ્વૈતવાદી છે. કોઈ બીજા સ્તરે એ દ્વૈત-

વાદી છે, અને કોઈ ત્રીજા સ્તરે એ બહુલતાવાદી છે. હું આ અભિગમને ભૂસ્તરીય ગણાવું છું. એમાં વાસ્તવિકતાની વાત સ્તરોના સંદર્ભે કરાઈ છે.

Setની વ્યાખ્યા આપતાં કેન્ટોર કહે છે : "A set is a many which allows itself to be thought of as a One." એક રીતે તો આ એક ખૂબ જ સરળ વ્યાખ્યા છે. પ્રાથમિક શાળામાં ભણતું બાળક પણ જાણે છે કે "ગુલાબ, ચમેલી, મોગરો, ગલગોટા" આ બધાં એક ગણ રચે છે, આ અર્થમાં એ તમામ 'એક' છે. જ્યારે, છેક ઉપરના (નીચેના પણ કહી શકાય—અહીં ઉપર–નીચે સિદ્ધાન્ત નિર્ભર વિભાવનાઓ સમજવી) સ્તરે એ તમામ ફૂલ અલગ અલગ પણ છે—ગુલાબ ચમેલી મોગરો કે ગલગોટા નથી. એ જ રીતે બીજાં ફૂલોનું પણ.

કેન્ટોર ગણ અને સંચયની વચ્ચે પણ ભેદ પાડે છે. બન્નેમાં કેન્દ્ર સાથે વસ્તુની અનેકવિધતા તો છે જ. પણ, એ અનેકવિધતાની પ્રકૃતિ એક જ નથી. કેટલીક અનેકવિધતા કોઈ એક સ્તરે 'એક' બની જાય છે, તો કેટલીક 'all together' બની જાય છે.

પ્રથમ દષ્ટિએ સરળ લાગતો ગણસિદ્ધાંત વાસ્તવમાં ખૂબ જ સંકુલ છે. ગણિતમાં એની સામે વિરોધ પણ ખૂબ થયો છે. પણ, આપણી ચર્ચામાં એ આ તબક્કે એટલા બધા મહત્ત્વના નથી. એટલે એની ચર્ચા ટાળી છે.

સવાલ એ છે કે ગણસિદ્ધાંત વિશ્વ અંગેની કેવા પ્રકારની સમજ આપે છે?— અને એ સમજ સાહિત્ય કૃતિને સમજવામાં કઈ રીતે મદદરૂપ બને છે?

આકૃતિ : 'V' ગણસિદ્ધાંતના આધારે ઊભા થતા વિશ્વની છે. આમ તો એ એક V છે. એની બન્ને ડાળો અનંત સુધી ઊંચે જઈ શકે છે. સૌથી નીચે શૂન્ય છે. એ એક રિક્ત ગણ છે. એનો કોઈ સભ્ય નથી. પણ સિદ્ધાન્ત પૂરતા માની લેવાનું છે કે 'કંઈ નહીં' 'હોવું' એ એ ગણનો સભ્ય છે.

જેમ જેમ ઉપર જઈએ તેમ તેમ રિક્ત ગણમાં નવા સભ્યો ઉમેરાતા જાય છે. પણ એ સભ્યો સાવ યાદચ્છિક રીતે ઉમેરાતા નથી. નવા ઉમેરાતા સભ્ય અને ગણમાં અગાઉથી નોંધાયેલા સભ્યોની વચ્ચે કોઈ એક સ્તરે તો સામ્ય હોવું જ જોઈએ. આ ઉપર જવાની ગતિ કેટલાક સ્તરમાં વિભાજિત કરી શકાય. તેમની સંખ્યા અમર્યાદિત છે.

અહીં, રિક્ત ગણના સ્તરે વાસ્તવિકતા અદ્વૈતવાદી છે. પછી, એ દ્વૈતવાદી થઈ બહુલતાવાદી બનતી જાય છે.

ગણસિદ્ધાંતના બે લાભ છે. એક તો એ વાસ્તવિકતાને કોઈ એક

પ્રકારમાં પૂરી દેતી નથી. આનો બીજો લાભ તે દ્વૈતવાદને લગતો. પરંપરાગત ફિલસૂફીમાં આગળ નોંધ્યું છે તેમ, દ્વૈતવાદને paradigmatically અદ્વૈતવાદના કોઠામાં જ મૂકવામાં આવે છે. અહીં, દ્વૈતવાદને ત્યાંથી ખસેડી બહુલતાવાદના કોઠામાં મૂકવામાં આવ્યો છે.

આપણે આરંભમાં જોયું કે સાહિત્યિક જગત અને સાહિત્યેતર જગત સંરચનાના સ્તરે એકરૂપ છે. આ ગૃહીત સ્વીકારીને આગળ વધીએ તો ગણ-સિદ્ધાંત સાહિત્ય કૃતિના જગત અંગે કંઈક આ પ્રકારની સમજ આપશે

૧. સાહિત્યકૃતિનું વિશ્વ કોઈ એક સ્તરે એક છે. અને એ સિવાયના બીજાં તમામ સ્તરે એ અનેક છે. આ 'એક', 'અનેક' પરસ્પરનિરપેક્ષ નથી.

૨. કોઈ એક વિવેચનપદ્ધતિ કૃતિના अ વિશ્વને આપણી સમક્ષ મૂકી આપે તો, વળી કોઈ બીજી પદ્ધતિ ब વિશ્વને આપણી સમક્ષ મૂકી આપે – આમ અનેક પદ્ધતિઓ એક જ કૃતિનાં અનેક વિશ્વોને આપણી સમક્ષ મૂકી આપે. આ તમામ વિશ્વોની વચ્ચે એક ચોક્કસ એવા સામાન્યનો વિસ્તાર છે. બધી જ પદ્ધતિઓ એક બીજાને છેદીને આ વિસ્તાર પૂરી આપે છે.

કોઈ એક સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે अ વિશ્વ આપણી સમક્ષ આવે. એટલા પૂરતી જે તે વિવેચનપદ્ધતિ monistic છે. પણ, એ ब, क, ड, અને એમ અનંત વિશ્વોને નકારે નહીં, તો એટલા પૂરતી એ વિવેચનપદ્ધતિ બહુલતાવાદી છે.

૪. अ, ब, क, ड, એ તમામ વિશ્વો સિદ્ધાન્તોની નીપજ નથી. એની શક્યતાઓ કૃતિમાં જ પડેલી છે. શક્યતાઓ એટલે કે અનંત વિશ્વનો એક ગણ...

જયેશ ભોગાયતા

'પરિષ્કૃત ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા' કેટલાક પ્રશ્નો.

(ચિત્રા સળંગ અંક ૨૮૧-૨૮૨-૨૮૪ના સંદર્ભે)

હાલ ગુજરાતી સાહિત્ય ક્ષેત્રે ઊહાપોહ કરવાના શુદ્ધ સાહિત્યિક હેતુઓ આથમવા લાગ્યા છે. ક્યાંક થાય છે તો એ અંગેનો યોગ્ય પ્રતિભાવ સાંપડતો નથી. પ્રા. લાભશંકર પુરોહિતે 'જટાયુ' વિશે જે પોતાનો નૂતન દૃષ્ટિકોણ રજૂ કર્યો હતો ત્યારે અંગત રીતે ઘણા વિદ્વાનોએ પ્રશંસા કરતા પત્રો લખ્યા હતા પરંતુ જાહેરમાં તેનું યથોચિત પુનર્મૂલ્યાંકન ન થયું. 'જટાયુ' કાવ્ય વિશે આપણા આધુનિક વિવેચકોના આસ્વાદલેખો પ્રકાશિત થતા હોય ત્યારે તો તુલનાત્મક રીતે પણ અભ્યાસ થવો જોઈએ. પરંતુ આ બધું નથી થતું તેનો અફસોસ છે.

ચિત્રા એ ચારુતર વિદ્યામંડળનું પ્રકાશન છે. તેના સળંગ અંક ૨૮૧-૨૮૨, વર્ષ નવે-ફેબ્રુ-૯૦ તથા સળંગ અંક ૨૮૪. વર્ષ મે-જૂન ૯૦માં શ્રી અજિત ઠાકોર અને શ્રી મણિલાલ હ. પટેલના ટૂંકી વાર્તા વિશેના લેખોમાં 'કશુંક' લખવાની પ્રેરણા થઈ જાય તેવું ઘણું બધું છે. 'આધુનિક' નહિ પણ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા એવા અલગ તંબૂમાં આજના વાર્તાકારોને બેસાડ્યા છે. પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાકારોની મોટાભાગની વાર્તાઓ ચિ, 'ગદ્યપર્વ' અને 'એતદ્'માં

પ્રકાશિત થઈ છે – જેનો સમયગાળો ત્રણેક વર્ષનો ગણી શકાય. આ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાઓમાં મોટે ભાગે એવી જ વાર્તાઓનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે જે વાર્તાઓમાં કોઈ ચોક્કસ પ્રદેશબોલી વાર્તાની અભિવ્યક્તિની માધ્યમ બની હોય તેમ જ ગ્રામીણ પ્રજાની સંવેદનાઓ અને સમસ્યાઓ કેન્દ્રસ્થાને હોય. નહિતર બાબુ છાડવાની બે નોંધપાત્ર વાર્તાઓ 'છૂટકારો' ('એતદ્' જુલાઈ-સપ્ટે -'૮૭) અને 'જણસ' ('ગદ્યપર્વ' સપ્ટે'–૮૮)ની નોંધ લેવાઈ હોત. આ ઉપરાંત હાલ જે કેટલાક નવા આશાસ્પદ વાર્તાકારોમાં જેમની ગણના થઈ શકે તેવા વાર્તાકાર શ્રી રજની મહેતાની વાર્તા 'અંચઈ' (એતદ્' જાન્યુ-માર્ચ '૮૯) અને 'હવેલી' (એતદ્ ઓક્ટો-ડીસે'૮૯)ની નોંધ પણ લઈ શકાત. આ રીતે ચોક્કસ વિષયવસ્તુ અને બોલીને પ્રાધાન્ય આપતી વાર્તાઓને જ પરિષ્કૃત વાર્તા ગણવા જતાં અન્ય સારા વાર્તાકારોને અન્યાય કરી બેઠા છે જે અક્ષમ્ય છે. સારી દૃષ્ટિએ 'પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા' ગણવાનું ધોરણ વ્યાપક હોવું જોઈએ. એવું તો નથી થતું ને કે પ્રાદેશિકતાના મોહમાં આપણે કૂપમંડૂક બની જતા હોઈએ !

વિના સળંગ અંક ૨૮૧-૨૮૨માં પ્રકાશિત થયેલી શ્રી અજિત ઠાકોરની પ્રસ્તાવનામાંથી ઊઠતા કેટલાક પ્રશ્નોની રજૂઆત કરવી છે.

[૧] "તો શું આધુનિક વાર્તાઆંદોલન ફળશ્રુતિ રચ્યા વિના જ વણસીને વિરમી ગયું ? ના, આધુનિક વાર્તાઆંદોલનના પ્રેરણાપુરુષ શ્રી સુરેશ જોષીની નોખી વાર્તા વિભાવના અને શુદ્ધ કળાનો આદર્શ આપણને આ નિમિત્તે જ મળ્યાં. થીગડું, રાક્ષસ, અગતિગમન કાગડો આદિ ગણીગાંઠી વાર્તાઓ આધુનિક વાર્તાની કુણ્ઠાઓને ઠીક ઠીક અંશે ઓળંગીને સિદ્ધ પણ થઈ." (પાના નં. ૮)

ઉપરના ખંડમાંથી એ વાત સ્પષ્ટ છે કે શ્રી અજિત ઠાકોરને સુરેશ જોષીની નવી નોખી વાર્તા વિભાવના અને શુદ્ધ કળાનો આદર્શ સિદ્ધ થયો હોય (અને તે પણ ઠીક ઠીક અંશે) તેવા બે જ વાર્તાકારો દેખાયા છે એક શ્રી સુરેશ જોષી અને બીજા શ્રી ઘનશ્યામ દેસાઈ. તો પછી પરંપરાગત વાર્તા સ્વ-રૂપથી જુદા પડતા અન્ય વાર્તાકારોનો શું આ રીતે છેદ ઉડાવી દેવો યોગ્ય છે ? મધુ રાયની પ્રમુખ વાર્તાઓ, 'ધારો કે', 'કાન', 'ડમરુ', 'પારિજાત' 'ઇંટોના સાત રંગ', શ્રી કિશોર જાદવની પ્રમુખ વાર્તાઓ, 'પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા', 'લેબિરિન્થ', 'કાલ્પી', 'સોનેરી માછલીઓ', ઈવાડેવની પ્રમુખ વાર્તાઓ 'ચોંટી', 'મરવાનું ય આવતું નથી.' આ ઉપરાંત અન્ય પ્રયત્નશીલ સજાગ વાર્તાકારો જેવા કે વિભૂત શાહ, મહેશ દવે, અશ્વિન દેસાઈ, સુધીર દલાલ, રાવજી પટેલની સદંતર ઉપેક્ષા થઈ શકે ? આ વાર્તાકારોમાં તેમને આધુનિક વાર્તાઓની કુણ્ઠા-

એને કારણે શુદ્ધ કળાનો આદર્શ મૂર્ત થતો નહીં જણાયો હોય શ્રી જયેન્દ્ર શેખડીવાળાની 'દુબઈ' જેવી એકાદ વાર્તાને કઈ રીતે, કયા ધોરણથી પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા ગણી શકાય ? આપણી દૃષ્ટિમાં જ કશીક સંકુચિતતા આડે આવે છે જેને કારણે મૂલ્યાંકનમાં વિરોધાભાસ જોવા મળે છે.

[૨] 'આધુનિક વાર્તા મહદંશે નાગરી વૈચારિકતા કે નાગરી બૌદ્ધિકતામાં કુણ્ઠિત થઈ ગઈ હતી. પરિષ્કૃત ગુજરાતી ચેતનાની નગર, તળપદ, જનપદ, અને આરણ્યક ચેતનાના આધુનિકતાના સંપર્કે પ્રકટેલા મરોડોનું કળારૂપ રચવા મથે છે. અને એનાં સ્પૃહણીય પરિણામો આંધી, બદલી, ગૂમડું, બાણું, લીલ, પોપડો, કાંચળી, ચકોમા, દુગઈ, પસ્કોતરો, તુવેર લચકાલોળ, ખરજવું, જળો, હિરવણું, બળતરાંના બીજ, સ્વપ્નવટો, માતામેલી, કમોત, લોહીના ઘોડા, ઊભી કાંણ, વાટકી, વગડો, મોરબંગલો, અંતર, ઊભરો, વાડો, ચંદરવો, તાંદળજાની ભાજી, સહચર, શેકનું છીંકવું, અને દાયણ ફરજ આદિ વાર્તાઓમાં જોઈ શકાય છે.' (પૃષ્ઠ ૯)

પહેલો પ્રશ્ન એ થાય કે ગુજરાતી ચેતના એટલે શું ? ગુજરાતી ભાષા બોલતા સમાજની ચેતના એવી વ્યાખ્યા કરીએ તો આજે સમગ્ર વિશ્વ પરસ્પર રીતે જોડાયેલું છે ત્યારે વાર્તાસર્જક પાસે એવી અપેક્ષા રાખી શકાય કે તેમની સર્જકચેતના માત્ર ગુજરાતી ચેતનાને જ ઝીલે ? સર્જક મનુષ્યચેતનાથી પ્રભાવિત થતો હોય છે, નહિ કે કોઈ ચોક્કસ નિર્ધારિત સમાજથી. સર્જકચેતનાને આ રીતે કુણ્ઠિત થવું પાલવે નહિ. ઇરાક–કુવૈતની સમસ્યા અહીં આપણા દેશના તમામ નાગરિકને અસરકર્તા હોય ત્યારે સર્જક વૈશ્વિક ઘટનાના પ્રભાવથી પોતાને કઈ રીતે મુક્ત રાખી શકે ?

સર્જકે તો સાચા અર્થમાં મનુષ્યની અંતઃચેતનાના ઊંડાણને તાગવાનો પ્રયાસ કરવાનો હોય છે. સાચા સર્જકે તો આ બધી સીમાઓને વળોટીને મનુષ્યના આંતરિક ચેતનાનાં વિવિધ સ્વરૂપોની કલાત્મક અભિવ્યક્તિ કરવાની છે. ઉપરના ખંડમાં આ વાક્યાંશ દ્વારા ખરા અર્થમાં જે અભિપ્રેત હોવું જોઈએ તે પ્રકટ થઈ જાય છે...'આધુનિકતાના સંપર્કે પ્રકટેલા મરોડોનું કળારૂપ રચવા મથે છે.'

આધુનિકતાનો સંપર્ક થવાથી ગુજરાતી ચેતના પ્રભાવિત થતી હોય તો પછી 'પરિષ્કૃત' એવું નામકરણ જ અર્થહીન બની જાય છે. ગુજરાતી ભાષાનો સર્જક ગુજરાતી ચેતનાને કેન્દ્રમાં રાખીને જ સર્જન કરે એવો દુરાગ્રહ શા માટે ? મુંબઈ, કલકત્તા, દિલ્હી, અમદાવાદ જેવાં નગરોમાં વસતા ગુજરાતી

ભાષાના સર્જકો તળપદ જાનપદ ગુજરાતી સમાજને વિષય બનાવીને કઈ રીતે લખી શકે? સર્જકના સંવેદનશીલ ચિત્તના કેન્દ્રમાં માત્ર માણસ જ હોય છે– જીવતો માણસ.

[૩] "પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા ઘટનાભ્રાસ કે સ્થૂળ ઘટનાનો નહીં પણ વાર્તારૂપે થતાં રૂપાંતરનો પુરસ્કાર કરે છે. સ્થળ, કાળ, વ્યક્તિ, સમાજ, પરિવેશ, પરિસ્થિતિ, કથનરીતિ અને કથનકેન્દ્ર જેવાં ઘટકોનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી સંકુલ બહુપરિમાણી અને વ્યંજનાગર્ભ વાર્તા રચવાની મથામણ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તામાં પ્રતીત થાય છે." (પૃ. ૧૨)

અહીં ઉપરના ખંડમાંથી મુખ્યત્વે બે મુદ્દાની ચર્ચા કરવાની છે. પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા ઘટનાના વાર્તારૂપે થતાં રૂપાંતરનો પુરસ્કાર કરે છે તો આ પહેલાં ગુજરાતી વાર્તામાં રૂપાંતરનો પુરસ્કારનો મહિમા શું નથી થયો? શ્રી સુરેશ જોષીએ ઘટનાના તિરોધાનના સંદર્ભે અથવા તો ઘટનાના વાર્તારૂપે થતાં રૂપાંતરનો મહિમા કરેલો જ છે તો આ કોઈ નવી વાત નથી. 'આપણી ટૂંકી વાર્તા' એ નામના લેખમાં આ વિચાર સ્પષ્ટ રીતે મૂકેલો છે.

"...ઘટનાની એક વ્યવહારમાં બનેલા પ્રસંગ લેખેની જે વાસ્તવિકતાને આધારે જ એમાં સંભાવ્યતા ને પ્રતીતિકરતા આવે છે તથા વાર્તાને જે વજન પ્રાપ્ત થાય છે તેનાથી વાર્તાકારનું કામ નભતું નથી. આટલેથી જ જો એ અટકી જાય તો એની સામગ્રીનું રૂપાંતર થવું બાકી રહ્યું એમ જ કહેવાનું રહે. આથી ઘટના વિના વાર્તા ન સંભવે એ સાચું, પણ એ ઘટનાના બંધારણની કળાના પ્રયોજનને અનુસરીને પુનઃરચના થઈ હોવી જોઈએ. આ પુનઃરચનાને જ કારણે આ ઘટનામાં જીવનને બૃહત્ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાની ભૂમિકાને એને માટેનું Focal point આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. ઘટનાની અસાધારણતા પ્રકટે છે એના આ પ્રકારના પુનર્વિધાનથી. વ્યવહારમાં એ જે રીતે અસામાન્ય લેખાતી હોય છે તેના જોરે નહીં."

[૪] 'આધુનિક વાર્તા મધ્યમવર્ગીય શિક્ષિત, બૌદ્ધિક વાસ્તવિકતામાં કુણ્ઠિત હતી. જ્યારે પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા નાગરથી માંડી છેવાડાના તળપદ, જાનપદ, આરણ્યક વાસ્તવો સુધી પોતાને પ્રસારે છે.' (પૃ. ૧૩.)

ઉપરના ખંડમાંથી પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાકારોની પ્રતિબદ્ધતા પ્રગટ થાય છે. પ્રતિબદ્ધતાને કારણે લાંબે ગાળે જડતા સંકુચિતતા આવતી હોય છે. જે રીતે આધુનિક વાર્તા મધ્યમવર્ગીય, શિક્ષિત, નાગરી બૌદ્ધિક વાસ્તવિકતામાં કુણ્ઠિત થતી અનુભવાતી હોય તો આ પ્રતિબદ્ધતા પણ લાંબે ગાળે કુણ્ઠિત થવાની. પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાસર્જક આ પ્રકારની પ્રતિબદ્ધતા સ્વીકારી કઈ

રીતે ગુજરાતી વાર્તા જગતને વ્યાપક સંદર્ભમાં મૂકી શકશે ?

વીસમી સદીના એક પ્રમુખ વાર્તાકાર ઓ. હેન્રીની વાર્તાઓમાં રહેલી લાક્ષણિકતાઓ પરિષ્કૃત ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાઓમાં પણ જોવા મળે છે. 'Dictionary of world literary terms'માં ઓ હેન્રીની વાર્તાઓમાં જોવા મળતી લાક્ષણિકતાઓ વિશે નોંધ્યું છે.

"Early in the 20th c. the American short story, in the hands of O'Henry crystallized into a chaacteristic form. From the local color tradition it retains an interest in the regionally picturesque, from the tell tale it absorbs a hyperbolic and adecdoted style, from the french it borrows dramatic compression and the ironic twist at tbe end; from journalism it imbibes an air of topicality and rush; from Poe it derives a striving for single effect.

વિના સળંગ અંક ૯૦ જુલાઈ–ઓગસ્ટના અંકમાં ચતુર પટેલની વાર્તામાં પરિવેશ, પાત્રો, જાનપદી છે, તળપદ છે. પરંતુ વાર્તાનો અંત વાર્તાની વ્યંજનાને સંકોચી નાખે છે. સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તાના અંતે લેખકનો બિનજરૂરી પ્રક્ષેપ કૃતિને વણસાડી મૂકે છે. ત્યારે જાનપદ અને તળપદ તેમ જ બોલીને કથાનાં મુખ્ય ઘટકો બનાવીને લખતા સર્જકોએ વ્યંજના અને ધ્વનિની પણ ખેવના રાખવી જરૂરી બની રહેશે. વાર્તાના અંતે આવતાં વાક્યોમાં લેખકનો અવાજ સ્પષ્ટ રીતે સાંભળી શકાય છે.

"છોડીને કારિયે નિર્દોષ જાહેર કરી એનો સંતોષ લેવું લેાક વેરઈ ગયું. શાન્ત્યાને આવું કંઈ થવાની દે'શત અતી. પણ કારિયા ભૂવા વગર એને છૂટકો ન'તો...એની બાનને કુંડારામાંથી પગ બાર્ય આયી જયો ને એ નિર્દોષ જાહેર થઈ...ને ધળાગરા ઉડતી એની આબરૂ બચી ગઈ એનો સંતોષ ઓછો ન'તો.'

આબરૂ સાચવવા જતા સમગ્ર જીવતને ખોઈ નાખ્યાની વેદનાને વ્યંજનાના સ્તરે મૂકી શકાઈ હોત.

ખરા અર્થમાં આપણી ટૂંકી વાર્તા આ નવી ઝુંબેશથી કોઈ કલા સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે કે નહિ તે મુખ્ય પ્રશ્ન હોઈ શકે. પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યમાં લાંબા સમયે જડતા આવી જતી હોય છે. પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા અને અન્ય નવસર્જકોની વાર્તાઓમાં સર્જકોન્મેષની પ્રતીતિ અનુભવાય છે કે નહિ એ જ

મુખ્ય હેતુ હોવો જોઈએ.

*

'વિ'ના સળંગ અંક ૨૮૪, વર્ષ મે-જૂન-૯૦માં મણિલાલ હ. પટેલના 'આજની આપણી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા' નામના લેખમાંથી કેટલાંક સંદિગ્ધ પૂર્વગ્રહયુક્ત તારણો પ્રગટ થાય છે. સ્પષ્ટ રીતે તેઓ પણ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાના પક્ષકાર જણાય છે. લેખના અંતે આપેલી વાર્તાઓની યાદીમાંથી બાણુ છાડવા, રજની મહેતા, પ્રાણજીવન મહેતા, કમલ વોરા જેવા માન્ય ગુજરાતી ભાષાનું માધ્યમ સ્વીકારીને લખનારા વાર્તાકારોની બાદબાકી કરવામાં આવી છે ત્યારે લેખનું શીર્ષક કેટલે અંશે પ્રામાણિક રહી શકે?

આ લેખ લખનારની 'પી. ટી. સી. થયેલી વહુ' (ખેવના–૧૬ એપ્રિલ ૯૦) વાર્તામાં નિવેદક તરીકે વાર્તાકાર પોતે છે. સર્વજ્ઞકથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તામાં પાત્રોના સંવાદની ભાષા તળપદ બોલી છે. ત્યારે વાર્તાનું મુખ્ય પાત્ર ધૂળી દ્વારા વાર્તા કહેવાતી હોત તો પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં તળપદ બોલીનું માધ્યમ ઉચિત ગણાત.

આ જ લેખકની બીજી વાર્તા 'બદલી' (ગદ્યપર્વ જુલાઈ-૧૯૮૯)ની ભાષા તળપદ બોલી નથી પરંતુ માન્યભાષા છે. વાર્તાનાયિકા અંબાના જીવનની કરુણતાની અભિવ્યક્તિ માન્યભાષામાં થઈ છે ત્યારે પણ તેની વેદના પૂરેપૂરી સ્પર્શક્ષમ અને આસ્વાદ્ય બની છે. વાર્તાના ગદ્યમાં ક્યાંક કાવ્યાત્મકતા પણ અનુભવાય છે.

> રસ્તાની બેઉ ધારે ઊઘરેલા સોનારા ખરી રહ્યા છે, એનાં પીળાં આવળશાં ફૂલોને જતુંવળતું લોક ચગદી નાખે છે.
>
> નીંભાડા જેવી વેળા. એમાં શેકાતી અંબા.

બદલી જેવી સામાન્ય લાગતી ઘટનાની અહીં વ્યક્તિગત જીવનમાં થતી વેધક અસર વર્ણવી વાર્તાકાર નવું પરિમાણ લાવી શક્યા છે. અંબાની મનોવ્યથા જ કેન્દ્રમાં રહે છે. વાર્તા આસ્વાદ્ય બની છે તેમાં મુખ્ય ફાળો છે લેખક દ્વારા સધાતી ઘટનાની પુનઃરચના.

દરેક વાર્તાકારની પોતાની વાર્તાલેખનની વિશિષ્ટ શૈલી હોય છે. વાર્તાકળા અંગેના નિજી સિદ્ધાંતો હોય છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓ મણિલાલ હ. પટેલને ઘટનાના નિઃશેષકરણને કારણે કૃત્રિમ લાગે છે.

પરંતુ તેમની તમામ વાર્તાઓનો આ રીતે છેદ ઉડાડી ન શકાય. કોઈ

રીતે ગુજરાતી વાર્તા જગતને વ્યાપક સંદર્ભમાં મૂકી શકશે?

વીસમી સદીના એક પ્રમુખ વાર્તાકાર ઓ. હેન્રીની વાર્તાઓમાં રહેલી લાક્ષણિકતાઓ પરિષ્કૃત ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાઓમાં પણ જોવા મળે છે. 'Dictionary of world literary terms'માં ઓ હેન્રીની વાર્તાઓમાં જોવા મળતી લાક્ષણિકતાઓ વિશે નોંધ્યું છે.

"Early in the 20th c. the American short story, in the hands of O'Henry crystallized into a chaacteristic form. From the local color tradition it retains an interest in the regionally picturesque, from the tell tale it absorbs a hyperbolic and adecdoted style, from the french it borrows dramatic compression and the ironic twist at the end; from journalism it imbibes an air of topicality and rush; from Poe it derives a striving for single effect.

વિના સળંગ અંક ૯૦ જુલાઈ–ઓગસ્ટના અંકમાં ચતુર પટેલની વાર્તામાં પરિવેશ, પાત્રો, જાનપદી છે, તળપદ છે. પરંતુ વાર્તાનો અંત વાર્તાની વ્યંજનાને સંકોચી નાખે છે. સર્વજ્ઞ કથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તાના અંતે લેખકનો બિનજરૂરી પ્રક્ષેપ કૃતિને વણસાડી મૂકે છે. ત્યારે જાનપદ અને તળપદ તેમ જ બોલીને કથાનાં મુખ્ય ઘટકો બનાવીને લખતા સર્જકોએ વ્યંજના અને ધ્વનિની પણ ખેવના રાખવી જરૂરી બની રહેશે. વાર્તાના અંતે આવતાં વાક્યોમાં લેખકનો અવાજ સ્પષ્ટ રીતે સાંભળી શકાય છે.

"છોડીને કારિયે નિર્દોષ જાહેર કરી એનો સંતોષ લેવું લોક વેરઈ ગ્યું. શાન્ત્યાને આવું કંઈ થવાનો દે'શત અતી. પણ કારિયા ભૂવા વગર એને છૂટકો ન'તો...એની બાંનને કુંડારામાંથી પગ બાર્ય આયી જયો ને એ નિર્દોષ જાહેર થઈ...ને ધજાગરા ઉડતી એની આબરૂ બચી ગઈ એનો સંતોષ ઓછો ન'તો.'

આબરૂ સાચવવા જતા સમગ્ર જીવનને ખોઈ નાખ્યાની વેદનાને વ્યંજનાના સ્તરે મૂકી શકાઈ હોત.

ખરા અર્થમાં આપણી ટૂંકી વાર્તા આ નવી ઝુંબેશથી કોઈ કલા સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે કે નહિ -તે મુખ્ય પ્રશ્ન હોઈ શકે પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યમાં લાંબા સમયે જડતા આવી જતી હોય છે. પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા અને અન્ય નવસર્જકોની વાર્તાઓમાં સર્જકોન્મેષની પ્રતીતિ અનુભવાય છે કે નહિ એ જ

મુખ્ય હેતુ હોવો જોઈએ.

*

'વિ'ના સળંગ અંક ૨૮૪, વર્ષ મે-જૂન-૯૦માં મણિલાલ હ. પટેલના 'અંજની આપણી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા' નામના લેખમાંથી કેટલાંક સંદિગ્ધ પૂર્વગ્રહયુક્ત તારણો પ્રગટ થાય છે. સ્પષ્ટ રીતે તેઓ પણ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાના પક્ષકાર જણાય છે. લેખના અંતે આપેલી વાર્તાઓની યાદીમાંથી બાણુ છાડવા, રજની મહેતા, પ્રાણજીવન સહેતા, કમલ વોરા જેવા માન્ય ગુજરાતી ભાષાનું માધ્યમ સ્વીકારીને લખનારા વાર્તાકારોની બાદબાકી કરવામાં આવી છે ત્યારે લેખનું શીર્ષક કેટલે અંશે પ્રામાણિક રહી શકે ?

આ લેખ લખનારની 'પી. ટી. સી. થયેલી વહુ' (ખેવના–૧૬ એપ્રિલ ૯૦) વાર્તામાં નિવેદક તરીકે વાર્તાકાર પોતે છે. સર્વજ્ઞકથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તામાં પાત્રોના સંવાદની ભાષા તળપદ બોલી છે. ત્યારે વાર્તાનું મુખ્ય પાત્ર ધૂળી દ્વારા વાર્તા કહેવાતી હોત તો પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં તળપદ બોલીનું માધ્યમ ઉચિત ગણાત.

આ જ લેખકની બીજી વાર્તા 'બદલી' (ગદ્યપર્વ જુલાઈ-૧૯૮૯)ની ભાષા તળપદ બોલી નથી પરંતુ માન્યભાષા છે. વાર્તાનાયિકા અંબાના જીવનની કરુણતાની અભિવ્યક્તિ માન્યભાષામાં થઈ છે ત્યારે પણ તેની વેદના પૂરેપૂરી સ્પર્શક્ષમ અને આસ્વાદ્ય બની છે. વાર્તાના ગદ્યમાં ક્યાંક કાવ્યાત્મકતા પણ અનુભવાય છે

> રસ્તાની બેઉ ધારે ઊઘરેલા સોનારા ખરી રહ્યા છે, એનાં પીળાં આવળશાં ફૂલોને જતુંવળતું લોક ચગદી નાખે છે.
>
> નીંભાડા જેવી વેળા. એમાં શેકાતી અંબા.

બદલી જેવી સામાન્ય લાગતી ઘટનાની અહીં વ્યક્તિગત જીવનમાં થતી વેધક અસર વર્ણવી વાર્તાકાર નવું પરિમાણ લાવી શક્યા છે. અંબાની મનોવ્યથા જ કેન્દ્રમાં રહે છે. વાર્તા આસ્વાદ્ય બની છે તેમાં મુખ્ય ફાળો છે લેખક દ્વારા સધાતી ઘટનાની પુનઃરચના.

દરેક વાર્તાકારની પોતાની વાર્તાલેખનની વિશિષ્ટ શૈલી હોય છે. વાર્તાકળા અંગેના નિજી સિદ્ધાંતો હોય છે. કિશોર જાદવની વાર્તાઓ મણિલાલ હ. પટેલને ઘટનાના નિઃશેષકરણને કારણે કૃત્રિમ લાગે છે.

પરંતુ તેમની તમામ વાર્તાઓનો આ રીતે છેદ ઉડાડી ન શકાય. કોઈ

સર્જકની સદંતર ઉપેક્ષા ન કરી શકાય. કલાકીય ધોરણોને બદલે પૂર્વગ્રહદુષ્ટ ધોરણોનો સ્વીકાર કરવામાં આવે છે એ વાત ખુલ્લી પડી જાય છે.

શ્રી મણિલાલ હ. પટેલને કુન્દનિકા કાપડિયા, વર્ષા અડાલજા, ઈલા આરબ મહેતા, ભગવતીકુમાર શર્મા જેવા વાર્તાકારોની વાર્તાઓમાં ઘટનાના ચોસલાં દેખાય છે. તેને કારણે આ વાર્તાકારોએ વાર્તાને બહુજનભોગ્ય બનાવવા જતાં ઘણીવાર સસ્તી બનાવી દીધી છે એવો આક્ષેપ કર્યો છે.

અહીં ભગવતીકુમાર શર્મા જેવા લેખકની વાર્તાઓની ઉપેક્ષામાં જરૂર સંકુચિત દૃષ્ટિકોણ જોવા મળે છે. 'સાયુજ્ય' સળંગ અંક-૨માં પ્રગટ થયેલી ભગવતીકુમાર શર્માની 'અણગમતું' નામની વાર્તામાં ચોસલા કે બહુજન ભોગ્યતાનો અંશ પણ નથી. યાદ રહે કે 'સાયુજ્ય'ના સંપાદક શ્રી સુરેશ જોષી હતા.

'સેતુ' ૧૯૭૭ના અંક-૨માં ઉડિયા ભાષાના આધુનિક વાર્તાકાર શ્રી કિશોરીચરણ દાસનો 'ભારતીયતા : એબ્સર્ડ વિશે થોડો વિચાર' એ નામનો લેખ પ્રગટ થયો છે. કિશોરીચરણ દાસે ઉડિયા ભાષાના વાર્તાકાર મહાપાત્ર નીલમણિ સાહુની દશ વાર્તાઓના સંદર્ભે ભારતીયતા વિશે સૂક્ષ્મ ચર્ચા કરી છે.

"એ બધી વાર્તાઓ ઉદાત્ત અને એબ્સર્ડના મર્મને પ્રકટ કરે છે. આ એબ્સર્ડના નિરૂપણમાં કૌવત છે. એ નવીન અને આગવું લાગે છે. અર્વાચીન ભારતવાસીના વ્યક્તિત્વની વિચ્છિન્નતામાંથી તે ઊભું થતું નથી પણ વિચ્છિન્નતાને તેણે પડકારી છે, પછી જે થવાનું હોય તે થાય. આ વાતો પરીકથા જેવી લાગે છે, કપોલકલ્પિત પણ લાગે. એમાં આવતા લોકો જીવનના પરિમાણથી મોટા લાગે પણ એમનામાં એક પ્રકારની આનન્દપ્રદ સચ્ચાઈ છે, ઇતિહાસને કલ્પનાથી ફરીથી જીવનારો લેખક આ અનુભવતો હોય છે. હવે નિરાંતની સ્થિતિમાં સંસ્કૃતિજન્ય ડહાપણ પામ્યા પછી આ બની શક્યું છે. ઘણાં વર્ષો સુધીનો લોહીઉકાળો કર્યા પછી આપણે આ સ્થિતિ અનુભવીએ છીએ."

માત્ર પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાસર્જનના ઓઠા નીચે નહિ પણ સાંપ્રત જનજીવનમાં જોવા મળતી એબ્સર્ડ સ્થિતિને પ્રગટ કરવા માટે સમગ્ર માનવજીવનનો મુકાબલો કરવો જરૂરી છે. માત્ર માનવજીવનને જ કેન્દ્રમાં રાખીને સર્જક ચેતનામાંથી રૂપાંતર પામીને પ્રગટતા જીવનની છબિ નિહાળીએ તો જ વ્યાપકતાને પામી શકીએ. પરિષ્કૃત ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા અનંતમાં વિસ્તરશે ત્યારે તેની મથામણને સાચી દિશા મળશે.

અને છેલ્લે

જમાનાઓ પહેલાં આપણા એક પૂર્વજે કવિતા સામે આક્ષેપ મૂક્યો હતો કે 'કવિતા લાગણીઓને બહેકાવે છે, છંછેડે છે; એ આપણને સત્ય સુધી, જ્ઞાન સુધી પહોંચવા દેતી નથી.' પ્લેટો આટલો આક્ષેપ મૂકીને અટકી ગયા ન હતા, તેમણે તો એવી કવિતાને દેશવટો ફરમાવવાની સલાહ આપી હતી. આજે આવો આક્ષેપ કવિતા સામે તો મૂકી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નથી. કારણ કે કવિતા અને પ્રજાજીવન વચ્ચે એવો કોઈ જીવંત સંપર્ક રહ્યો નથી. પરંતુ એવો આક્ષેપ મૂકવો હોય તો સમૂહ માધ્યમો ઉપર મૂકી શકીએ. સત્યને અસત્ય તરીકે અને અસત્યને સત્ય તરીકે, તુચ્છને મહાન તરીકે રજૂ કરીને, હીન–આસુરી વૃત્તિઓને ઊર્ધ્વ–ઉદાત્ત મનાવીને, તેમની ગૌરવગાથા રજૂ કરીને, પ્રજામાં ખોટી ખોટી અપેક્ષાઓ જગવીને અને એ ન સંતોષાય ત્યારે પ્રજાને ઘેરી હતાશાના ભોગ બનાવીને આ સમૂહમાધ્યમોએ પોતાની આગવી સત્તા ઊભી કરી છે. આખા જગતની વાત ન કરીએ અને વર્તમાન ભારતની વાત કરીએ. દૂર દૂરના ભૂતકાળમાં જેવી રીતે આ દેશ નાનાં નાનાં રાજ્યોમાં વહેંચાયેલો હતો અને એ રાજ્યો વચ્ચે સતત સંઘર્ષો ખેલાતા રહ્યા હતા તેવી રીતે આજે આ દેશમાં એક અભૂતપૂર્વ પરિસ્થિતિ સર્જાઈ છે-એક જાતિ બીજી જાતિ સાથે, એક વર્ગ બીજા વર્ગ સાથે, એક સંપ્રદાય બીજા સંપ્રદાય સાથે જીવસટોસટની બાજી હોડમાં મૂકી હોય તે રીતે સંઘર્ષમાં ઊતર્યો છે. નબળા, સત્તાલાલચુ, સ્વાર્થી એવા

રાજકારણીઓએ ભેગા મળીને દેશનું લીલામ કરવાનું નક્કી કરી જ દીધું હોય એવી પરિસ્થિતિમાં મુઠ્ઠીભર સંવેદનશીલ વ્યક્તિઓ શું કરી શકે? પરિસ્થિતિ એટલી બધી હદે વણસી ગયેલી જણાય છે કે એવી વ્યક્તિઓ સાવ નિઃસહાય, લાચાર બની ગઈ છે; એમનો અવાજ સાવ ક્ષીણ થઈ ગયો છે. એક પ્રકારનો યુદ્ધોન્માદ પ્રજાને ઘેરી વળ્યો છે, મોટા ભાગના નાગરિકો પોતાનું નામ યુયુત્સુ રાખવા આતુર બન્યા છે. આ સંઘર્ષ પાયાનાં મૂલ્યો માટેનો સંઘર્ષ નથી; ધર્મચક્ર પ્રવર્તાવવા અને દુષ્ટતા સંહારવા માટે અકર્મણ્ય બનેલી પ્રજાચેતનાને પુરુષાર્થી બનાવવા, પંગુ પ્રજાને બળવાન બનાવવા દેશમાં શંખધ્વનિ ફૂંકવામાં આવ્યો છે એવું પણ નથી. જો ખરેખર એવું થયું હોત તો તો ભારતની પ્રજા સમૂહમાધ્યમોની જ નહીં, ભારતીય નેતાગીરીની પણ ઋણી રહી હોત. દુર્ભાગ્યે એમાંથી કોઈની પાસે ય આવું કોઈ લક્ષ્ય હતું જ નહીં અને છે પણ નહીં.

અહીં તરત જ એક બીજો પ્રશ્ન થાય — આ બધી સમસ્યાઓ વિશે સાહિત્યકારે — કળાકારે શા માટે વિચારવું જોઈએ? એનું કાર્ય તો કવિતા કરવાનું. સમસામયિક વાસ્તવિકતાનું રૂપાંતર કરવું એ તેનું મુખ્ય લક્ષ્ય. પશ્ચિમના કોઈક કવિને બીજા વિશ્વયુદ્ધ પ્રસંગે પૂછવામાં આવ્યું હતું કે આવા પ્રસંગે તમારું કર્તવ્ય શું? કવિએ ઉત્તર આપ્યો હતો — શબ્દ સર્જવો તે. ઉમાશંકર જોશીએ ક્યાંક ટાંકેલા આ કવિની વાત તો સાચી હતી. કવિ કંઈ રણમોરચે જઈને શંખઘોષ કરવાનો નથી કે મશીનગનનો સંભાળવાનો નથી, યુદ્ધ ટાણે શૌર્યગીતો પણ ન રચે. પરંતુ આવાં દૃષ્ટાંતોએ એક ખોટી છાપ એ ઊભી કરી કે સર્જકને જીવાતા જીવન સાથે કશો જ સંબંધ નથી; પ્રજા સમસ્તની અનુભૂતિઓ, સંવેદનાઓને જાણવી પ્રમાણવી એ માત્ર ફિલસૂફનું કાર્ય નથી, એકેએક બુદ્ધિજીવી વ્યક્તિએ આ બધામાં રસ લેવો જોઈએ. આપણે છેલ્લા કેટલાય સમયથી જોતા આવ્યા છીએ કે સર્જક ગંભીર રીતે આ બધી પ્રક્રિયાઓની ઉપેક્ષા કરતો થયો છે. કાન્ટે પ્રચલિત કરેલી કળાની સ્વાયત્તતાને સમજ્યા કર્યા વિના એનું ભૂત સર્જક પર સવાર થઈ ગયું હતું. પરિણામે જહોન ડયુઈ, આનંદ કુમાર સ્વામી જેવા ફિલસૂફોને પૂરેપૂરા ઉવેખીને એ આગળ વધવા ગયેલો. આની પ્રતિક્રિયા રૂપે જે સર્જકો જીવન તરફ પાછા વળવાની વાતો કરે છે એમની નિષ્ઠામાં શંકા આણ્યા વિના પણ કહી શકાય કે એમનો જીવન વિશેનો ખ્યાલ સ્થૂળ છે — આસપાસ જોવા મળતી ઘટનાઓને ખડકી દેવાથી કળા અને જીવન વચ્ચેની ખાઈ પુરાશે એવું કશુંક ભોળપણ એ ધરાવે છે. પણ એ દિશામાં ચર્ચાને આગળ ન લઈ જઈએ અને ફરી પેલી પ્રજાચેતનાની વાત પર પાછા આવીએ.

ઇતિહાસ તરફ દૃષ્ટિ કરો. શંકરાચાર્યે બૌદ્ધ ધર્મની આગેકૂચ રોકવા માટે હિંદુ ધર્મના પુનરુત્થાનનું બીડું ઝડપ્યું — વેદાંતના તત્ત્વજ્ઞાનને કેન્દ્રમાં રાખીને કેવલાદ્વૈતની વાત કરી. શંકરાચાર્યના પ્રભાવે બૌદ્ધ ધર્મ ભારતમાંથી લગભગ ભુંસાઈ ગયો અને ત્યાર પછી થોડા સમયમાં મુસ્લિમ સલ્તનતનું શાસન શરૂ થયું. સામાન્ય પ્રજા શંકરાચાર્ય કથિત નિર્ગુણ નિરાકાર સમજી ન શકે એ સ્વાભાવિક હતું અને બીજી બાજુ મુસ્લિમ સલ્તનતને કારણે તેના આત્મામાં એક પ્રકારનો ભય પ્રગટચો. સમગ્ર પ્રજાચેતના જે ગૂંગળામણ અનુભવવા માંડી તેમાંથી સગુણ ભક્તિનો પુરસ્કાર કરતો ભાગવત સંપ્રદાય પ્રગટચો. એ વાત સાચી કે જો આમ ન થયું હોત તો પ્રજાને ટકી રહેવું ખૂબ જ મુશ્કેલ થાત.

હવે અત્યારે આપણને એમ જણાવવામાં આવે છે કે હિંદુ ધર્મનું અસ્તિત્વ ભયમાં આવી ચઢયું છે. આખી પ્રજાના અંતરાત્માને એમ લાગી રહ્યું છે કે ભારત દેશની બહુમતી પ્રજાને ઉવેખીને રાજ્યતંત્ર પોતાના સ્વાર્થને માટે લઘુમતીને — તેમાંય ખાસ કરીને મુસ્લિમોને પંપાળી રહ્યું છે. આપણી આગળ આનાં પ્રમાણો રજૂ કરવામાં આવે છે — શાહબાનુ કેસ, કોમન સીવીલ કોડ, કાશ્મીરનો સ્વાયત્ત દરજ્જો; ન્યાયતંત્રે આપેલા ચુકાદાઓની સરેઆમ અવગણના; મંદિરો ઉપર વધતી જતી સરકારી પકડ — પરિણામે બહુમતી ધરાવતી પ્રજા એકાએક અસ્વસ્થતાનો અનુભવ કરવા માંડી છે. આ પ્રજાને રામ – રહીમ એક જ છે, પ્રભુ તો અંતરમાં વાસ કરે છે, અંતે તો હેમનું હેમ હોયે — જેવી દાર્શનિક પીઠિકાઓ કોઈ પણ રીતે આશ્વાસન પૂરું પાડી શકે એમ નથી. નિર્ગુણ ભક્તિ ઉત્તમોત્તમ હોવા છતાં સગુણ ભક્તિ સિવાય બીજી કોઈ પણ રીતે પ્રજા ઈશ્વરનો સ્વીકાર કરવા માટે તૈયાર નથી એ વાત સૈકાઓના અનુભવ પછી પણ જો ન સમજાય તો આપણે માનવપ્રકૃતિ સમજવામાં ઊણા ઊતર્યા છીએ એવું પુરવાર થાય. સાથે સાથે એક બીજી વિરોધાભાસી લાગે એવી હકીકત પણ સ્વીકારવી રહી. નિર્ગુણ ભક્તિમાં માનનારાઓ પણ કોઈક ને કોઈક રીતે તો સગુણ ભક્તિનો પુરસ્કાર કરતા આવ્યા જ છે. આ પ્રજાને અસ્તિત્વવાદની યાદ અપાવવાનો પણ કોઈ અર્થ નથી. આ વાદના પ્રચારકો પણ વંશપરંપરાથી ચાલી આવેલી અને લોહીમાં વણાઈ ગયેલી ધાર્મિક ભાવનાઓનો ત્યાગ ભાગ્યે જ કરી શક્યા છે. એવી વ્યક્તિઓને દંભી કહેવાની અનુદારતામાંથી પણ બચવા જેવું છે. કારણ કે ધર્મનિરપેક્ષ રાષ્ટ્રની વિભાવના જેટલી સરળતાથી સ્વીકારી શકાય છે તેટલી સરળતાથી ધર્મનિરપેક્ષ માનવીની વિભાવના સ્વીકારી શકાતી નથી.

ભારતીય ઇતિહાસમાંથી અસહિષ્ણુતાનાં દૃષ્ટાન્તો મળી આવતાં હોવા છતાં

હિંદુ સંસ્કૃતિના એક મહત્ત્વની લાક્ષણિકતા તરીકે ધર્મસહિષ્ણુતાને અવારનવાર ચીંધવામાં આવી છે. ધર્મસહિષ્ણુતા વિભાવના અને બિનસાંપ્રદાયિકતાની વિભાવના પરસ્પર વિરોધી હોઈ શકે ખરી? તો પછી વર્તમાન સંજોગોમાં એવું શું બન્યું કે આ ધર્મસહિષ્ણુતાને ફગાવી દેવી પડે? આ માટે જવાબદાર કોઈ હોય તો તે રાજ્યતંત્ર અને એના શાસકો — આ બાબતે તો અલગ વ્યક્તિથી માંડીને બુદ્ધિજીવીઓ પણ સંમત થાય છે. સ્વતંત્રતા પૂર્વે જે પાઠ બ્રિટીશ શાસકોએ ભજવ્યો હતો તે પાઠ સ્વતંત્રતા પછી આપણા વતી આપણા ઉપર આપણા માટે રાજ ચલાવતા શાસકોએ ભજવવાનું ચાલુ રાખ્યું — આ લોકતંત્ર છે એની પ્રતીતિ સામાન્ય માણસને ભાગ્યે જ થવા પામી; રાજ્ય દ્વારા પ્રજા તો સદા હડધૂત થતી આવી; આધુનિકીકરણ દ્વારા આપણું કલ્યાણ થશે એ ભ્રમ ૧૯૭૦ પછી ભાંગવા માંડ્યો — આને પરિણામે આધુનિકતાની મૂળગામી તપાસ આરંભાઈ, માત્ર આપણે ત્યાં જ નહીં પણ બધે જ — ખાસ કરીને ત્રીજા વિશ્વમાં. કેટલાક બુદ્ધિજીવીઓને પ્રતીતિ થઈ કે આ આધુનિકતા આપણા ઉપર ઠોકી બેસાડવામાં આવી હતી; ઘટનાઓ કંઈક એવી બનવા માંડી કે સદીઓથી સંચિત થતી આવેલી સામૂહિક ચેતના ઉપર આધુનિકતાનાં જે કૃત્રિમ આવરણો ચઢી ગયાં હતાં તે ધીમે ધીમે ઊતરવા માંડ્યા. આપણા સાંપ્રત પ્રશ્નના સંદર્ભે આ વાતને સાંકળી લઈએ તો કેવું ચિત્ર ઊભું થાય છે? હવે ભલભલા બુદ્ધિજીવીઓ કહેવા માંડ્યા છે કે ભારતના રાજ્યબંધારણમાં સ્વીકારેલી બિનસાંપ્રદાયિકતાની આધુનિક વિભાવના તો વગર સમજ્યે આયાત કરેલી છે, રાષ્ટ્રવાદની સાથે ધર્મને સાંકળવાથી કશું નુકસાન થતું નથી — ઊલટું રાષ્ટ્રવાદની ભાવના વધુ પ્રબળ બને છે. જે દેશમાં એક જ ધર્મ પ્રવર્તતો હોય અથવા રાજકીય રીતે સ્વતંત્ર હોય એવા જે દેશોમાં સમાન ધર્મ પ્રવર્તતો હોય (ઇરાન, સાઉદી અરેબિયા, પાકિસ્તાન) ત્યાં કદાચ ધર્મની સાથે રાષ્ટ્રવાદને સાંકળી શકાય પરંતુ જ્યાં અનેક ધર્મ પ્રવર્તતા હોય ત્યાં ધર્મની સાથે રાષ્ટ્રને સાંકળવાથી અનેક પ્રકારનાં ભયસ્થાનો જન્મવાની સંભાવના છે. ભારતીય નેતાગીરી સાચા અર્થમાં બિનસાંપ્રદાયિકતા સ્થાપવામાં નિષ્ફળ ગઈ એ આખી વાત જુદી થઈ.

પ્રશ્ન એ છે કે શા માટે બુદ્ધિજીવી વર્ગ બિનસાંપ્રદાયિકતાની વિભાવનાના પુનર્મૂલ્યાંકનની વાત કરે છે? તે પણ એટલી હદે કે બંધારણમાંથી જ બિનસાંપ્રદાયિકતાની વિભાવના આટલી બધી અળખામણી બની? એ પશ્ચિમે દીધી છે એટલા જ માટે? આપણા હાડમાં, લોહીમાં એ નથી એમ આ વિદ્વાનો કહેવા માગે છે? તો પછી આર્યોના આગમનથી માંડીને અત્યાર સુધી આ

-સંસ્કૃતિમાં જે ભાતીગળ મિશ્રણો થઈ શક્યાં અને જે કંઈ બાહ્ય તત્ત્વ ઉમેરાયાં તે એકરસ થઈ ગયાં એવું શા કારણે બન્યું ? આ ઐતિહાસિક સત્યનો અસ્વીકાર કોઈ કરવા માગે તો પણ નહીં કરી શકે. શક, કુશાન, હુણ, ગૂર્જર જેવી જાતિઓ ઇતિહાસના જુદા જુદા તબક્કે આવી અને ભળી ગઈ ભારતીય ચેતનામાં. જૈન બૌદ્ધ જેવા ધર્મના મૂળમાં તે આર્ય સંસ્કૃતિ જ હતી એટલે એમના સંદર્ભે તો કોઈ પ્રશ્ન ન થયો. મુસ્લિમ પ્રજા બહારથી આવી અને એ પ્રજા પોતાની આગવી ઓળખ ટકાવી રાખવા માગતી હતી પરંતુ તેનાં કલા-સંસ્કૃતિ – લોકજીવન તો ભારતીય સંસ્કૃતિમાં ભળી જ ગયાં હતાં. એમનો એ આગવી ઓળખને ભૂંસી નાખવાનો કોઈ પ્રયત્ન પણ ન થયો. આ ભાતીગળ જીવન અને ભિન્ન ભિન્ન શ્રદ્ધાઓનાં સહઅસ્તિત્વને કશી આંચ ન આવી.

તો પછી એકાએક શું બન્યું કે આ સહઅસ્તિત્વ સામે શંકાની નજરે મોટા ભાગની પ્રજા જોતી થઈ ? છેલ્લા દાયકામાં સમગ્ર દેશની પ્રજામાં એક ધર્મઝનૂન પ્રગટ્યું છે. બે ભિન્ન ભિન્ન કોમના લોકો પ્રત્યેક વર્ષે જે ધાર્મિક ઉત્સવો કરે છે તે જુઓ. વધુ ને વધુ સ્પર્ધાત્મક ધોરણે એ આખી પ્રવૃત્તિ ચાલી નથી રહી ? હજુ પણ તટસ્થતાથી વિચારી શકનારી એક પેઢી આપણી વચ્ચે છે પણ સાતઆઠ વરસનાં આપણાં સંતાનો જે ભાષા ઉચ્ચારવા માંડ્યા છે તે જોતાં એમ લાગે છે કે એમની પેઢી જ્યારે વર્ચસ્ ધરાવતી થશે ત્યારે ધાર્મિક સહિષ્ણુતાને સંગ્રહાલય સિવાય બીજું કોઈ સ્થાન નહીં મળે.

એ વાત સાચી કે આવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરવા માટે રાજ્યતંત્ર જવાબદાર છે. પંજાબ, કાશ્મીર, અસમની સમસ્યાઓ પ્રજાની ધાર્મિક અસહિષ્ણુતાએ સર્જી નથી. હિંદુ પ્રજાના માનસમાં એક ગ્રંથિ બંધાઈ ગઈ છે કે રાજ્યતંત્ર હિંદુ ધર્મની ભાવનાઓને ધિક્કારે છે, એમની ઉપેક્ષા કરે છે; પોતાના જ દેશમાં તેઓ પરદેશી બની ગયા છે, તેમના અસ્તિત્વની સામે એક સાર્વત્રિક ભય ઝઝૂમે છે; બિનસાંપ્રદાયિકતા એટલે હિંદુત્વવિરોધી ભાવના – વગેરે વગેરે. જો રાજ્યતંત્ર લઘુમતીને રક્ષણ આપવાની તત્પરતા દાખવતું હોય તો બહુમતીની ચેતનામાં પ્રવેશેલો આ ભય કાલ્પનિક છે, મિથ્યા છે એની પ્રતીતિ પણ તેણે કરાવી આપવી જોઈએ. એ ન કરાવે તો માનવું જોઈએ કે એની નિષ્ઠા જ શંકાસ્પદ છે.

ધારો કે રાજ્યતંત્ર ધાર્મિક સહિષ્ણુતા કેળવવામાં નિષ્ફળ પુરવાર થયું તો આ સમસ્યાનો ઉકેલ આણવામાં કોણ મદદરૂપ થઈ શકે એમ છે ? આરંભે જેના ઉપર આક્ષેપ મૂક્યો હતો તે સમૂહ–માધ્યમો તરફ પાછા જઈએ. ધાર્મિક

ઝનૂને વકરાવવામાં રાજ્યતંત્ર ઉપરાંત સમૂહમાધ્યમોએ – તેમાંય ખાસ કરીને પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં પ્રગટ થતાં વર્તમાનપત્રોએ–ભૂંડો ભાગ ભજવ્યો છે. આ ઘટનાનો સૂચિતાર્થ સમજવા જેવો છે. એક જમાનામાં કહેવાતું હતું કે પ્રજાની સંવેદનાને કવિ દ્વારા આકાર પ્રાપ્ત થાય છે, આપણા જમાનામાં પ્રજાની સંવેદનાને વર્તમાનપત્ર ઘડી રહ્યું છે. એ જો ધારે તો હકારાત્મક દિશામાં પ્રજાની ચેતનાને સંકોરી શકે એમ છે; પ્રજાની કચડાઈ ગયેલી, વિકૃત બની ગયેલી, ધરબાઈ ગયેલી વૃત્તિઓને સંસ્કારી શકે એમ છે. દેશ-સમાજ-પ્રજાજીવનને છિન્ન-ભિન્ન કરી નાખે એવાં પરિબળો જો સમગ્ર જગતમાં કોઈ ને કોઈ સ્વરૂપે પ્રવૃત્ત હોય તો પછી જે ભારતીય સમાજ અનેક સંપ્રદાયોમાં વિભક્ત હોય, જ્યાં વૈવિધ્યસભર લોકજીવન હોય, જ્યાં પરંપરા અને આધુનિકતા, સામંતશાહી અને લોકશાહી એકી સાથે અસ્તિત્વ ધરાવતાં હોય ત્યાં તો છિન્નભિન્નતા સર્જવા માટે લાભશુભના કોઈ ચોઘડિયાં જોવાનાં જ ન હોય. અપરિપક્વ, ભાવુક, ધર્મ અધર્મની વિભાવનાઓને યોગ્ય સંદર્ભમાં સમજી ન શકનારી પ્રજાને બહુ સરળતાથી ખોટે માર્ગે દોરી શકાય છે, ક્યારેક તો ન દોરનારને આનો પૂરેપૂરો ખ્યાલ આવે કે ન દોરાનારને. પ્રજાજીવન છિન્નભિન્ન થઈ જાય એવું કોઈ કરતાં કોઈ ઇચ્છતું નથી એમ માનવા છતાં આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આપણા દ્વારા જ છિન્નભિન્નતા સર્જાઈ રહી છે અને દિવસે દિવસે એ ફાલી રહી છે. સંવેદનશીલ માનવી હમેશા ભૂતકાળ સાથે વર્તમાનને સરખાવીને દુઃખી દુઃખી થાય છે એના મનમાં પ્રશ્નો જાગે છે, પહેલાંનો આત્મસંતોષ ક્યાં ગયો? પોતાનો નિર્ધારિત પાઠ નિષ્ઠાપૂર્વક ભજવ્યા કરો અને સોંપવામાં આવેલી કે જાતે સ્વીકારી લીધેલી ફરજ બજાવ્યા કરો, એમાં જ આત્મતુષ્ટિ અનુભવતા રહો ત્યાં સુધી તો કોઈ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી. આ આત્મતુષ્ટિ જ આપણને પરમત સહિષ્ણુતાનો પાઠ શીખવાડે છે; નહીંતર તો આટલા બધા વાડા, આટલા બધા સંપ્રદાયો ઊભા જ થયાં ન હોત. આ પરમત સહિષ્ણુતાની સાથે સાથે સાંપ્રદાયિક રાગદ્વેષ હતા જ. સગુણ ભક્તિ ન કરનારા અથવા કેવલદ્વૈતમાં માનનારાઓ –બીજા શબ્દોમાં પોતાનાથી વિરુદ્ધ વિચારણા ધરાવનારાઓ .વણમતી, કાણા, પુંશ્ચલીતન છે એવી ગાળો કવિ દયારામે આપી હતી. નર્મદના જમાનામાં ધાર્મિક પરંપરાઓની ઊણપો (જે વાસ્તવમાં તો ધર્મની ખોટી રીતે સમજનારા અથવા સમજવા નહીં માગતા સુશીલર માણસોએ સર્જી હતી) બતાવનારાઓ સામે વિરોધો ક્યાં થયા ન હતા? છતાં સમાજમાં તિરસ્કાર, રાગદ્વેષની આવી માત્રા ક્યારેય જોવા મળી ન હતી. પેલા ખણખોદ કરનારાને રહી રહીને પ્રશ્ન થાય છે કે આવું કેમ? આપણા અવબોધનું સ્વરૂપ બદલાઈ ગયું તેથી

વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં બીજી એક ઘટના જોવા મળી. વિજ્ઞાન-ટેકનોલોજીને કારણે દૂરતાની આખી વિભાવના બદલાઈ ગઈ – સમૂહમાધ્યમોએ, એમાં આવેલી ક્રાંતિઓએ પણ આ નિકટતા સર્જી આપવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો. આની સમાંતરે સત્તા વિશેનો ખ્યાલ પણ બદલાયો. પેલી આત્મતુષ્ટિવાળી વાત કે નિષ્ઠાપૂર્વક ફરજ બજાવવાની વાત સાથે આ પલટાતા થતા ખ્યાલોનો મેળ ખાઈ ન શક્યો. હવે આત્મપ્રતીતિ અપર્યાપ્ત લાગવા માંડી, પરપ્રતીતિ મહત્ત્વની બની અને એને માટે સંક્રમણ તથા તેનાં સાધનો ઉપર આધાર રાખવો પડે; માત્ર આધાર જ શા માટે, એમના ઉપર શક્ય તેટલું વર્ચસ્ હોવું જોઈએ. એ વર્ચસ્ માટે મરણિયા બનીને પ્રયત્નો કરવા પડે તો વાંધો નહીં. સાધનશુદ્ધિની કોઈ યાદ અપાવે તો એ વળી કઈ બલા છે! ગાંધીજીના સાથે એને ફૂંકી મારી ન હતી? સંક્રમણ કરવાનો એક આશય તો સંવાદ કરવાનો હોય છે, હોવો જોઈએ; પરંતુ જેમ જેમ સંક્રમણનાં સાધનો વિસ્તરતાં ગયાં તેમ તેમ સંવાદ ઘટતો ગયો અને સંઘર્ષ વધતો ગયો. આત્મતુષ્ટિના સ્થાને આવેલી આત્મસત્તાની વિભાવનાને સ્વ પૂરતી સીમિત રાખવાને બદલે એને વિસ્તારવાનો પ્રપંચ વધતો ચાલ્યો. આ પ્રપંચ રાજકારણીઓએ શરૂ કર્યો એ વાત સાચી પણ પછી તો એ રાજકારણીઓ પૂરતો સીમિત ન રહ્યો. એનો પ્રભાવ ઉપરથી નીચે સુધી, આસપાસ વિસ્તરવા માંડ્યો. સ્વતંત્રતા, સત્ય, સહિષ્ણુતા, સૌહાર્દ જેવાં પાયાનાં મૂલ્યો ઉપર કુઠારાઘાત કરીને આ આસુરી સત્તા મેળવવાના પ્રયત્નો શરૂ થયા. એકવાર આ આસુરી માયાના પ્રભાવ હેઠળ કોઈ આવે પછી તો તમારી સુધબુધ છિનવાઈ જાય, વિવેકશક્તિ કુંઠિત બની જાય. દરેકની સામે લક્ષ તો રાજ્યસત્તા પ્રાપ્તિનું જ રહેવા લાગ્યું પણ એ તો શક્ય નહીં એટલે કોઈ ને કોઈ પ્રકારની સત્તા પ્રાપ્ત કરવાની ઝંખના પ્રબળ બનવા માંડી. એ ઝંખના માધ્યમો ઉપરના વર્ચસ્ તરફ દોરી જવા લાગી. વ્યક્તિનું દર્શન બદલાયું, ભાષા બદલાઈ. સંક્રમણનાં સાધનો જે પ્રયોજે છે તે જુઓ – રાજકારણીની ભાષા (એમાં છુપાઈને બેઠેલા સરમુખત્યારની ભાષા) અને આ સાધનોની ભાષા જુઓ; સૂક્ષ્મ સ્વરૂપે બંને સરખી છે. એ ભાષા આત્મરતિને વળ ચઢાવનારી, સામી વ્યક્તિના ગૌરવને હણનારી, પ્રબળ રાગદ્વેષને વિસ્તારનારી નથી લાગતી? ચારે બાજુ અથડાયા કરતી એક ઉક્તિ છે'–મારે જે જોઈએ છે તે હું મેળવું જ છું.' બીજી એક ઉક્તિ છે 'તમારું ટી. વી. પડોશી માટે ઇર્ષ્યારૂપ છે,' ત્રીજી એક

ઉક્તિ નિર્દોષ બાળક ઉચ્ચારે છે: 'મમ્મી, બીજાના બાથરૂમમાંથી દુર્ગંધ કેમ આવે છે?' આના સૂચિતાર્થ બહુ જ સ્પષ્ટ છે.

પરંતુ આ બધાં દ્વારા એકલી સત્તા ઊભી કરો તે ન ચાલે. એ સત્તા કોના પર ચલાવવાની? એટલે તમારે એક ટોળું સર્જવું પડે. એ સહેલાઈથી કઈ રીતે તમારા અંકુશ હેઠળ આવી શકે એમ છે એની શોધ શરૂ કરવી પડે એમનાં વ્યક્તિત્વ છીનવી લેવાં પડે; એકના વ્યક્તિવાદને વિસ્તારવા સેંકડોના વ્યક્તિત્વનાં બલિ ચઢાવવાં પડે. એક વાર આ પ્રક્રિયા શરૂ થઈ જાય પછી ટોળામાં વિચારવાની, સંવેદવાની, વિવેકશક્તિ પ્રયોજવાની કોઈ શક્તિ છે જ નહીં એમ માનીને આગળ વધવાનું. આમ તો સાવ પંગુ એવા 'અતિમાનવો' પછી ટોળાને નચાવવા માંડે છે, એમના એક જ ઈશારે પાંડાં ખખડવા માંડે છે અને ધ્યાન પણ થઈ જાય છે. પછી તો ઘનશ્યામ દેસાઈની 'ટોળું' વાર્તામાં બને છે તે પ્રમાણે ચારે બાજુ એવાં દૃશ્યો આપણા વાસ્તવ જગતની રંગભૂમિ ઉપર ભજવાવા માંડે છે. આટલો મોટો મહેરામણ અને છતાં એને નિર્ણય કરવાની કોઈ સ્વતંત્રતા નહીં. રાજકારણી, ધર્મગુરુ, વિજ્ઞાપન લેખક બધા એક જ ન્યાતના બનીને પ્રજા સાથે દુર્વ્યવહાર કરવા માંડે છે. ધીમે ધીમે એ ઝેર પ્રસરવા માંડે છે—પ્રસરતું પ્રસરતું એ ઝેર ઊંડે સુધી છેક અસ્થિમજ્જાઓમાં, હાડકાંનાં પોલાણોમાં, મગજના કોષોમાં, રંગસૂત્રોમાં–પ્રસરવા માંડે છે અને આનુવંશિક બનવા માંડે છે.

તો આ ઝેર સામે, સત્તાની પ્રબળ લાલસા સામે, કજળી જવા બેઠેલી યુગચેતના સામે મોરચા કેવી રીતે માંડીશું? નિષ્ક્રિય બની ગયેલા બુદ્ધિજીવીને, સમાજજીવનથી સાવ અળગા પડીને પોતાના આગવા ચોકામાંથી બહાર નહીં આવવા માગતા સર્જકને, સેંકડો લોકોનાં કોડિયાં બુઝાવીને પોતાના સૂરજને ઝળહળતો રાખવા માગતા રાજકારણીને કેવી રીતે સંવાદની સાચી ભૂમિકા ઉપર લાવીશું? હવે પ્રશ્ન યક્ષ નથી પૂછતો—યક્ષને પૂછવામાં આવે છે–તો ઉત્તરો આપો યક્ષરાજ.

૨૭-૧૧-૯૦ 37949 શિરીષ પંચાલ

 એવદ્

૧૫ દિવસ : આ પુસ્તક વધુમાં વધુ ૧૫ દિવસ
માટે રાખી શકાશે.

12 OCT 2001			

ત્વની તત્ક્ષણતાના ક્ષેત્રમાં લાવવાની રહેશે. આ અર્થમાં બીજાં બધાં કરતાં રોજિન્દા જીવનનું મહત્ત્વ વધારે રહે છે. એની સીમામાં રહીને જ આપણા જીવનની પ્રમાણભૂતતા સિદ્ધ કરવાની રહે છે.

આમ metaphysical constants રોજિન્દા જીવનની તત્ક્ષણ વાસ્તવિકતાને લાગુ પડે છે. પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનના સાધિત જીવનને એ constantsનો વિનિયોગ પ્રબળ 'સઘન' અનુભવ પરત્વેનો થતો હોય છે. આપણી ક્ષતિઓ તથા આપણી ગૂંચો તેમ જ આપણા વિજયો અને સૂઝના જગત પરત્વે એનો વિનિયોગ થતો હોય છે. જો વિજ્ઞાન આપણને 'ચોખ્ખી' વાસ્તવિકતા આપતું હોય તો જે જગતથી આપણે આરમ્ભ કરીએ છીએ તે જગત યાતનાથી ઘેરાયેલું બની જાય છે. આપણા રોજિન્દા જીવનની સંકુલતાનો એક ભાગ તે જન્મ, મરણ અને જેને કશો પ્રશ્ન પૂછ્યા વિના સ્વીકારી લઈએ છીએ તે અસ્તિત્વનો બનેલો હોય છે. આ constantsની ક્ષિતિજનાં લક્ષણો આપણા અવ્યવહિત અનુભવમાં ઠરતાં આવે છે. જન્મ અને મૃત્યુનો અર્થ શો તે આપણને શીખવી નહીં શકાય. કારણ કે જેને શીખવવાનું હોય તે આપણે પહેલેથી જાણતા હોવા જોઈએ. આપણા અનુભવોને કારણે આ શીખવાની પ્રક્રિયા બહુ બહુ તો ઉદ્ભવતી હોય છે. આપણે જે જાણીએ છીએ પણ જેને ઉચ્ચારી શકતા નથી તે કહી શકીએ તે માટે શીખવું જરૂરી બની રહે છે.

રોજબરોજનું જીવન અને સાહિત્યમાં મૂર્ત થતું જગત આ બેનાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં લક્ષણો આપણે વર્ણવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એ બન્ને સાથે મળીને આપણા તત્ક્ષણ અનુભવના જગતને રજૂ કરે છે. એ બન્ને નોખા રહીને સામાન્ય સમજના જગતને જે શક્ય બનાવે છે તેની પૂર્વસમજોને રજૂ કરે છે. આ બન્ને જગતો Horizonal છે. બન્નેનાં કેટલાંક લક્ષણો પહેલેથી સ્વીકારી લેવામાં આવ્યાં છે: મૂલ્યબોધની દૃષ્ટિએ metaphysical constant એને સમજાવે છે. તો, આ કલ્પનોત્થ જગતને વાસ્તવિક જગતથી કોણ જુદું પાડી આપે છે? નવલકથાના વાચક અને એ વાચક પોતાના નવલકથાના વાચન દરમ્યાન જે જગતના સમ્પર્કમાં આવે છે તે – આ બેના સમ્બન્ધનો વિચાર કરીને આ પ્રશ્નનો જવાબ આપવાનો હશે. The Brothers Karamazovની સૃષ્ટિમાં પ્રવેશવું હોય તો આપણે આપણા જગત વિશે સામાન્ય રીતે જે માનતા હોઈએ છીએ તેને તત્પૂરતું બાજુએ રાખવાનો નિર્ણય કરવો પડે. 'બાજુએ રાખવું' એ સંજ્ઞા બહુ સારી નથી પણ એમ કરવામાં શું બનતું હોય છે તેનો હેવાલ આપવાથી એ સંજ્ઞા બરાબર સમજાઈ જશે. હું દોસ્તોએવ્સ્કીના જગતમાં

પ્રવેશવાનો નિર્ણય કરું છું તે વાસ્તવમાં તો રોજિન્દા જીવનના સામાન્ય પ્રવાહથી તત્પૂરતા અળગા રહેવાનો નિર્ણય પણ બની રહે છે. કારણ કે ત્યારે હું એ સાહિત્યકૃતિની ક્ષિતિજમાં રહીને જ અનુભવ લેતો હોઉં છું. એ દરમ્યાન વાસ્તવિક જગતનું અસ્તિત્વ તો ચાલુ રહે જ છે. હું તત્પૂરતું એને અળગું રાખું છું એનો અર્થ એને નકારું છું એવો નથી. બીજા જગત તરફ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા જતાં હું મારા વિચાર, મારી અપેક્ષાઓ, મારી સ્મૃતિ, મારો વિસ્મય – એની અભિજ્ઞતાને પણ focusમાં લાવું છું. ચેતનાની આ પ્રવૃત્તિઓનું બંધારણ જ હવે મારા ધ્યાનનો વિષય બને છે. આપણે એમ કહેવા નથી માગતા કે નવલકથા વાંચીએ છીએ ત્યારે એ વાચન પરત્વે આપણે Introspective બનતા હોઈએ છીએ. વાસ્તવમાં એથી સાવ ઊલટું જ બનતું હોય છે. આપણે 'The Brother...'માં ધ્યાન કેન્દ્રિત કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે એમાં કશું Extrospective રહ્યું હોય છે, જેને આપણે વાંચવાની ક્રિયા કહીએ છીએ તેને વિશેની સંકુલ અભિજ્ઞતામાં આપણે જે જગતને પ્રત્યક્ષ કરતા હોઈએ છીએ તેને વિશેની સાતત્યપૂર્ણ ચેતના અપરોક્ષરૂપે અનુભવાતી હોય છે. આપણા પોતાના જગતને આપણે નકારતા કે રદ કરતા નથી. એ તો ચાલુ જ રહે છે. પણ આપણે સાહિત્યિક કૃતિમાંના વિશ્વને અનુભવવાનું શક્ય બનાવીએ એટલા પૂરતું જ એ અળગું રહે છે.

સામાન્ય અનુભવની વાસ્તવિકતા વિશેની મારી માન્યતાને તત્પૂરતી મોકૂફ રાખવાનો મારો નિર્ણય એ કલ્પનોત્થ જગતના સર્જનની ચાવી રૂપ છે. નવલકથાની સૃષ્ટિ નરી Imaginary નથી, પણ એની પોતાની રીતે સાચી છે અને એની આ સચ્ચાઈ તે fictive consciousnessની ક્રિયાશીલતાને કારણે સમ્ભવિત બને છે. મારી ચેતના 'The Brother...'માં કોઈ fictive beingને શોધી કાઢતી નથી એને વિશે fictively વિચારે છે એટલું જ. આ અર્થમાં દોસ્તોએવ્સ્કીએ સર્જેલા વિશ્વમાં પ્રવેશવું એટલે અમુક વલણને મોકૂફ રાખીને એક બીજા વલણને focusમાં લાવવું. fiction અને lifeમાં જે ભેદ છે તે આટલો જ છે. સાહિત્યકૃતિમાંના જગતને માનવસમાજના જગતથી જુદું પાડનારાં બીજાં કશાં ધોરણો નથી. જે કાંઈ છે તેને જોવાના જુદા પ્રકારનો અનુભવ આ વલણના ફેરમાં આપણને થાય છે. આપણી અભિજ્ઞતામાં થતા આ પાયાના પરિવર્તનથી આપણી સામાન્ય સમજનું અસ્તિત્વ મૂળભૂત રીતે અજવાળાતું હોય છે. આ fictive consciousness સિદ્ધ કરવી એ હકીકત જ રોજિન્દા જીવનને ઉલ્લંઘીને રહેલા એના બંધારણને પ્રકટ કરી આપે છે.

ટેબલ કે બારણું જે કંઈ નજીક હોય તેના પર ટકોરા માર્યા કરે, ત્ર્યંબક ખુરશી હવામાં અધ્ધર થઈ જવાની બીક રાખતો હોય તેમ ચપસીને ખુરશીના હાથા જકડી રાખે, વસંતલાલ વાતો કરતી વખતે હવામાં સતત હાથ ઉછાળતા રહે, તનસુખ સ્કૂટરની ચાવી સુદર્શન ચક્ર પેઠે ઘુમાવતો રહે અને નાની ટીનુ ખડખડ હસતી તાળી પાડી ઊઠે...

હાથ એમની પાસે પણ હતા જ, ઠેઠ હમણાં સુધી, એટલે કે ચારેક મહિના પહેલાં. ઘણું કામ કરતા હતા એ હાથ, કોઈ ફરિયાદ વગર એમના તમામ આદેશો માથે ચઢાવતા હતા, અત્યારે એ શબવત્ પડી રહ્યા હતા ચાદર ઉપર. હજી ચારેક વર્ષ એમનું આયુષ્ય લંબાયું હોત તો સારું થાત, અથવા તો એ શાપિત દિવસે એમણે મુસાફરી ટાળી હોત તો સારું થાત, અથવા તો આવું બન્યું એના કરતાં તો—

એમને ખાસ ભાન નહોતું અને પારાવાર પીડામાં એ ઊંડા ગરક થઈ ગયેલા, છતાં અધખૂલ્લી આંખે બે ચાર શરીરો જોઈ લીધેલાં. વેરણછેરણ, લોહીથી લથપથ, માત્ર સફેદ ચાદર જ ઢાંકવાની બાકી હતી. એમાં કોઈથી કશું જ થઈ શકે એમ નહોતું. પહેલાં તો, એટલે કે એકાદ ક્ષણ પહેલાં જ એ બધાં ધબકતાં, શ્વાસની ગરમીથી સુરક્ષિત હતાં. નિરાંતે ઝોકાં ખાતાં હતાં. ત્યારે થયેલું કે હાશ, બચી તો ગયાં. કોઈ સારાનું મોં જોયેલું સવારે, એ સારું તે કોણ એ યાદ કરવાનો થોડો પ્રયત્ન પણ કરેલો.

આ હાથની ખબર તો બહુ મોડી પડી. લાંબી ચોડી ને અધરી વાતોનો સરવાળો સીધો કે હાથ જેવા હાથ હવે નકામા. એમ તો પગેય ખાસ કામના તો નહિ જ પણ હાથ તો—

બપોરે તનસુખ આવે તો સારું. એની જોડે જરા લતાના લગ્નની વાત કરી દેવી સારી. આમ તો બધાં સારાં જ છે, પણ કોનું મન ક્યારે પલટાય તે કહેવાય નહિ. કોઈ આવીને બે ઘડી બેસતું નથી નિરાંતે. બધા કોણ જાણે કયા જંગે ચઢવાનાં છે તે બ્હાવરાં ને ઉતાવળાં આવે છે ને જાય છે. સુરેન્દ્રને કહ્યું કે બેસ તો'કે પછી આવું છું. નિરાંત એને નિરાંત આવવાની જ નથી, આપણે ક્યાં નથી જાણતાં? આ સુરેન્દ્ર નાનો હતો ને ચોરી કરેલી એવી ફરિયાદ આવેલી તે દહાડે એવી એક તાણી દીધેલી ગાલ પર કે પાંચેય આંગળા લાલ ઊઠી આવેલા. એની મા ચાર દહાડા લગી રડેલી કે છોકરાને આટલું જોરથી મારવાની શી જરૂર, સમજાવીને કામ કેમ ના લેવાય... પણ સુરેન્દ્ર એવો કે જમતી વખતે જોડે જ આવીને બેસે. એકાદ કોળિયો વ્હાલથી ખવડાવીએ, બરડો જરા થપથપાવીએ, ત્યારે જ એને જંપ થાય. એમ તો રણછોડ

પણ કહે કે ભાઈ તમારો હાથ બહુ ભારે, એને કોણ જાણે શાથી એવું લાગે. બાકી એની જોડે તો દોસ્તીના ધબ્બાનો નાતો, કો તો એમાં જ ક્યારેક જોરથી હાથ પડી ગયો તો ના નહિ.

બહાર કોઈ આવ્યું લાગે છે. વાતચીત સંભળાયા કરે છે, પણ અવાજ પરખાતો નથી. આ ઘડીએ કોણ આવ્યું હશે ? ત્રિવેદી કે દેસાઈ તો આવે વખતે ના આવે. બેય જણ ઑફિસમાં હશે. ચા-પાણીની તૈયારી ચાલતી હશે ને પાંડુ ઊંચે હાથે કિટલીમાંથી ચાની ધાર કરતો હશે. એની એ અદા તો ભઈ ગજબની, આમ ઉપર હાથ જાય, ને કપ ભરાવા આવે તેમ તેમ નીચો આવતો જાય, ક્યાંય ખટકો કે ઝટકો નહિ, ને પાછું એક ટીપું યે નીચે ન પડે. છલોછલ ભરેલો કપ હોય તોયે રકાબીમાં ખાબોચિયું ના થાય. હાથની કમાલ, બીજું તો શું કહેવાય આમાં... ને આ એલ્યુમિનિયમનાં કિટલાં આપણાથી તો ઝલાય પણ નહિ. એનાં આંગળાં ખબર નહિ કેવાં, તે દાઝેય નહિ. શર્મા ચાનો કપ આવે ત્યાં સુધી ટાઈપ કર્યા કરે, એનાં નાચતાં થરકતાં આંગળાં જોઈ શાસ્ત્રી માસ્તર હાર્મોનિયમ વગાડતા તે યાદ આવી જાય. આંગળાં એવી મસ્ત મોજીલી ચાલમાં હોય કે બસ—

આ બહાર કોઈ સ્કૂટર અટક્યું તે તનસુખ જ આવ્યો લાગે છે. એને બોલાવીને બેસાડું અને બધી વાત કરું નિરાંતે... ના, તનસુખ નથી લાગતો. એ હોય તો જરા કૈંકિયું તો કરી જ લે. છેક એવો નથી નગુણો. બાકી બીજાં બધાં તો ઠીકઠીક છે. દસ વાર બોલાવીએ તો એક વાર હોંકારો દે, અને વીસ વાર બોલાવીએ ત્યારે એક વાર આવે. પગનાં ઠેકાણાં નહિ, ને હાથ તો છેક કાઢી નાખવાના એટલે ઝીણી ઝીણી બાબતમાં યે કોઈને બોલાવવાનું થાય, કશું ખાનગી જેવું મળે નહિ... એનું રડીને ય હવે ક્યાં જવાનું ? પરમ દિવસે હાજત જેવું લાગ્યું, પણ કાંઈ પરિણામ ના આવ્યું તો શાન્તા બબડી. કે'કે ખાલી ખાલી ધક્કા ખવડાવી મહેનત કરાવ્યા કરો છો. હવે આને તે શું કહેવું ? પછી બોલવાનો વિચાર જ માંડી વાળ્યો. નાહક જીવને પીડા.

એક આ માખીઓ બહુ પજવ્યા કરે. ટીનુ વળી બેઠી હોય તો ઉડાડ્યા કરે, એને ગમ્મત ને રમત જેવું લાગે એટલે બાકી પોતાના મોં પરથી માખ પણ ખસેડી ના શકે એવો માણસ વળી જીવીને ય શું...

વખત હઠ્ઠો થઈને બેસે છે તે ખસતો જ નથી. આખી દુનિયા દોડતી હોય એનો અણસાર આવ્યા કરે. આપણે કઈ કરવાનું નહિ. સાંજ પડે એટલે હાશ થાય કે એક દિવસ ઓછો થયો, પણ પાછો તરત સણકો ઊઠે કે સવાર તો પડવાની જ, અને બીજો દહાડો યે આમ જ, કશા ફેરફાર વિના